

[hetero- típicas]

20
21

V3 N6

Revista del área de estudios
críticos del discurso

Secciones

Dossier

Artículo

Entrevista

Zona de debate

Reseña

**Experiencia de la Pausa y Pausa de la Experiencia:
Pensamiento, Discursos y Prácticas en la Detención**



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

ffyh Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC

Escuela de
Letras

AUTORIDADES

Rector de la Universidad Nacional de Córdoba

Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Lic. Flavia Andrea Dezzuto

Directora de la Escuela de Letras

Dra. Cecilia Pacella

Vicedirector: Dr. Marcos Carmignani

Área de Estudios Críticos del Discurso

Coordinadora: Dra. Ximena Triquell

Co-coordinadores: Mgter. Luisa Inés Moreno

Coordinadora de Heterotopías

Dra. Mirta Antonelli

Coordinadores del Dossier de Heterotopías

Dr. Miguel Dalmaroni, Dra. Gabriela Milone y

Dra. Verónica Stedile Luna

EQUIPO EDITORIAL

Dra. Mirta Alejandra Antonelli
Dra. María Soledad Boero
Dra. Laura Fobbio
Dr. Luis Ignacio García
Dra. Gabriela Milone
Mgter. Luisa Inés Moreno
Dr. Edgardo Pablo Rozas
Dra. Alicia Vaggione

COMITÉ ACADÉMICO

Raúl Antelo,
Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil
Dra. Pampa Arán,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Dra. Leonor Arfuch,
Universidad Nacional de Bs As, Argentina
Dra. Chiara Bolognese,
La Sapienza, Universidad de Roma, Italia
Dra. Claudia Briones,
Universidad Nacional de Río Negro, Argentina
Dr. Mario Cámara,
Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina
Dr. Gabriel Alejandro Giorgi,
New York University, Estados Unidos
Dr. Roberto Gutiérrez Varea,
Universidad de San Francisco, USA
Dra. Ana Longoni,
CONICET, Argentina
Dra. Elvira Narvaja de Arnoux,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Dra. Carolina Repetto,
Universidad Nacional de Misiones, Argentina
Dr. Raúl Rodríguez Freire,
Pontificia Universidad de Valparaíso, Chile
Dra. Rita Segato,
Universidad de Brasilia, Brasil
Dra. Maristella Svampa,
Universidad Nacional de la Plata, Argentina
Dra. Silvia Tabachnik,
Universidad Autónoma Metropolitana, México
Dr. George Yudice,
Universidad de Miami, Estados Unidos

Responsables de Edición:

Mgter Luisa Inés Moreno
Dr. Edgardo Pablo Rozas

Correctoras Literarias:

Constanza Aguirre (FFyH, UNC)
Florencia Colombetti (FFyH,UNC)

Corrector de idioma inglés:

Lic. Luis Santiago Moreno Rey (UNCuyo)

Diagramación de tapa e ilustraciones:

Gaspar Talmón y D.I. Santiago Esquibel (FAUD, UNC)

CONTACTO:

PABELLÓN FRANCIA. CIUDAD UNIVERSITARIA.
CÓRDOBA. ARGENTINA.
CORREO ELECTRÓNICO: heterotopias@ffyh.unc.edu.ar

ISSN: 2618-2726

HETEROTOPÍAS CUENTA CON EL AVAL DE LA ESCUELA
DELETRAS Y DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE CÓRDOBA

Las opiniones que se expresan en los artículos firmados
son responsabilidad de los autores.

"Experiencia de la pausa y pausa de la experiencia: pensamiento, discursos y prácticas en la detención"

Este volumen es una invitación "Al pensar pertenece tanto el movimiento –anota Walter Benjamin– como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar". En otro de esos textos que, como el de Benjamin, han sabido pausar y escandir el movimiento de nuestras lecturas, Maurice Blanchot se refiere a "la pausa legítima, la que permitela alternancia de las conversaciones, la pausa benévola, inteligente, o también hermosa espera por la cual dos interlocutores, de una orilla a otra, miden su derecho a comunicar".

Son incontables las experiencias del pensamiento, a la vez que los pensamientos de la experiencia, esos que pueblan nuestras conversaciones y nuestras bibliotecas, nuestros encuentros y controversias, parecen característicamente atraídos por la figura de algo que la cesura o la interrupción de lo corriente y de lo continuo, pausa y pone en espera. Interrogar ese "algo" –¿qué es lo que en efecto se detiene en la interrupción?– es una forma de habitar el entre de la pausa, ese intervalo que es también el destiempo del reposo y a la vez de la resistencia, donde se dirimen las heterotopías que nos obstinamos en pensar, en escribir, en decirnos.

EDITORIAL

Nota Editorial - pág. 13

DOSSIER

**Las experiencias de la pausa.
Introducción.**

pág. 24

Dr. Miguel Dalmaroni,
Dra. Gabriela Milone, Dra. Verónica
Stedile Luna

**Reimaginar la literatura argentina
desde el alcohol: una lectura de black
out de María Moreno** - pág. 33

Lic. Rocio Altinier

**Una pausa para fumar.
El cannabis en la poesía
argentina contemporánea.** - pág. 50

Dr. Matías Moscardi

**Para una cartografía de la
desaceleración:
¿una historia de fantasmas?** - pág. 81

Dra. Diana Klinger,
Mgter. Vinicius Ximenes

**Actuación y detención: apuntes para
el estudio del actor popular en Argenti-
na y México.** - pág. 106

Dr. Martín Rodríguez

Modernidade: Retardos. - pág. 128.
Dr. Artur de Vargas Giorgi

El trauma como interrupción en Saer.
pág. 144
Prof. Malena Pastoriza

El trauma Antropogénico. - pág. 163
Dr. Germán Proserpi

**Interrupción y neutro en Maurice
Blanchot.** - pág. 185
Lic. Federico Cortés

**Detención, pensamiento y vida solitaria
entiempos de pandemia.
Una posible interpretación desde el
pensamiento ético-político de Hannah
Arendt.** - pág. 203
Simonetta Torres

**La fuerza discontinua del olvido en la
filosofía de Walter Benjamin.** - pág. 221
Lic. Luciana Espinosa,
Dra. Senda Sferco

Mutación: la pausa absoluta del acción
pág. 245
Dr. Willy Thayer

Una y otra vez. Experiencia y repetición
pág. 254
Dra. Natalia Lorio

Cambiar de vida en la academia.

pág. 266

Dra. Annick Louis

Copo de leite ou farinata? O ódio à democracia, o campo literário brasileiro e o ensino virtual em tempos de pandemia

pág. 281

Dr. Byron Vélez Escallón

Aceleração e automatismo: as subjectividades do isolamento

pág. 316

Dra. Ana Carolina Cernicchiaro

ARTÍCULOS

Lenguajes del archivo: extracción, silencio, secrecía. -

pág. 336

Dr. Mario Rufer

**“Através do olhar da representação”:
Sobre o estereótipo e a comunicação**

pág. 356

Dra. Liv Sovick

Estructuras del sentir: revisitando una noción para estudiar las maneras en que se experimentan y encarnan las transformaciones socioculturales.

pág. 384

Mgter. Germán Pinque

**Experiencia de lectura(s), escritura
y vida en los diarios de una joven
argentina de los años 60.** -pág. 397
Dra. Candelaria de Olmos

**La memoria, ese instante en la poesía
de Francisco Garamona.** -pág. 416
Dra. Miriam Pino

**La detención del tiempo en la
ficción y lapsicosis: una aproximación
interdisciplinar a la experiencia de la
pausa.** -pág. 437
Lic. Germán Arroyo

**Etnografía flash y cabinas
cuenta-historias:
interrupción de escenarios educativos
para la aproximación a los discursos
sobre diversidad sexual.** -pág.455.
Dr. Ignacio Lozano Verduzco,
Dr. Rafael Izcoatl Xelhuantzi Santillán,
Prof. Jessica Fields,
Prof. Jen Gilbert,
Prof. Laura Mamo.

ENTREVISTA

**Otro fin del mundo es posible.
Arte y política en el museo situado.**
Entrevista con Ana Longoni. - pág. 477
Dr. Luis Ignacio García

ZONA DE DEBATE

Encerrados por un tiempo. - pág. 502
Abogada Inés León Barreto

**Trazados de distancia y ensayos
de encuentro.**
**Una conversación en torno a la pausa
en las artes escénicas.** - pág. 505
Lic. Estefanía Otaño ,
Lic. Leticia Paz Sena

RESEÑAS

Fredric Jameson: la busca de la forma utópica por el sendero sinuoso de la dialéctica. - pág. 524

Lic. Nicolás Alabarces ,
Lic. Belisario Zalazar.

Para una ética del vivir. - pág. 538

Lic. Andrea Guiu.

Una apuesta por lo (in)formal. - pág. 544

Lic. Ana Neuburger

El corte y el montaje como gesto crítico

pág.550

Prof. Julieta Novelli

Construir una red de memorias.

pág. 556

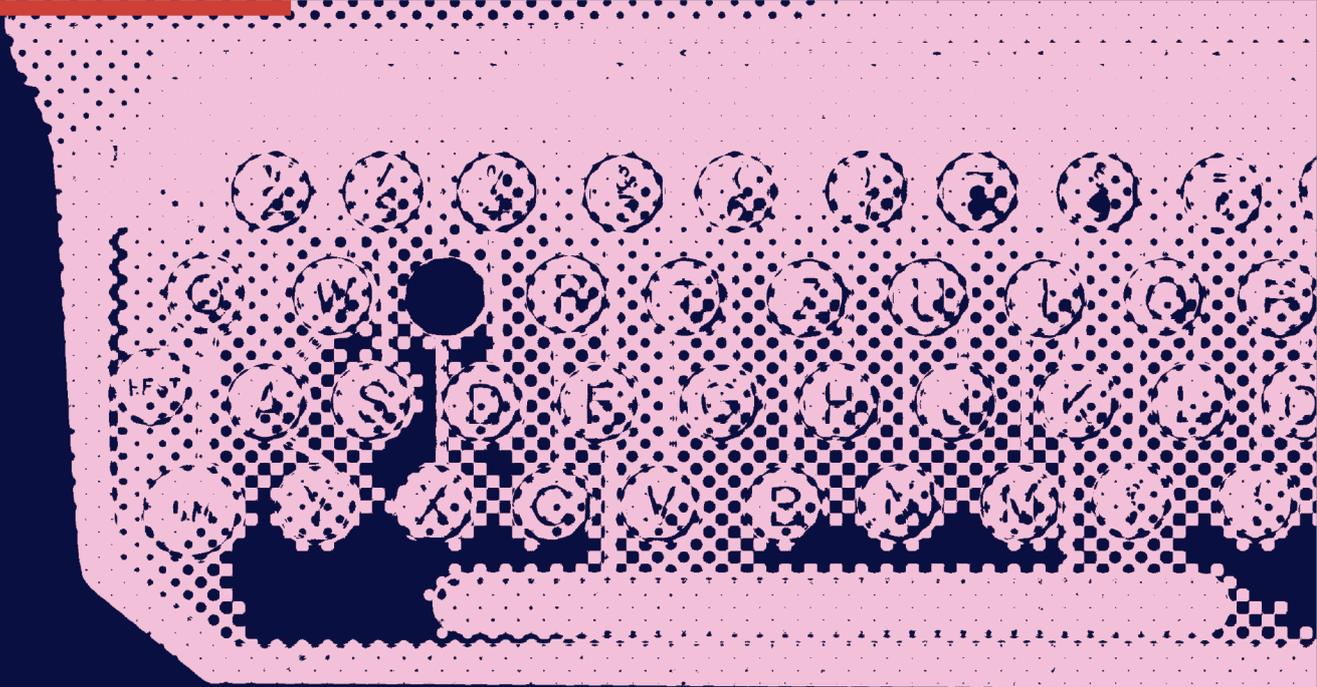
Lic. Eliana Turco

Elogio de lo incierto. - pág. 564

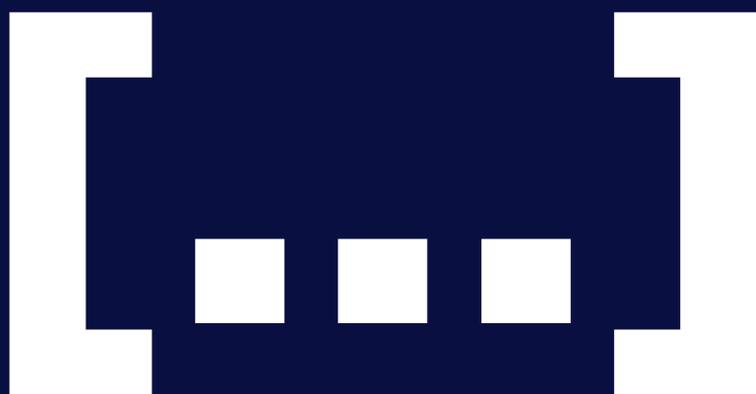
Dra. Angie Vega

[h.]

REVISTA HETEROTOPÍAS



Editorial



Nota Editorial

En el punto en que el calendario escande el tiempo con la convención del fin de un año, este número de *Heterotopías* se publica (y se ha gestado) en el tiempo dislocado de la detención, y en las experiencias encarnadas y semiotizadas de esta interrupción que ha sido interrogada sin pausa, transitando con pausa(s), a lo largo de este 2020. Su devenir, vectorizado por la peste, requirió confiscar los espacios, y también llevarlos a sus potencias inauditas - del adentro/afuera, del afuera colado en el adentro, de lo público que, infiltrándose va erosionando lo privado e íntimo; de los decretos de apertura y cierre de las proxémicas socio sanitarias; y como su emanación determinante, la emergencia de heterotopías y la productividad de las condiciones tele tecnológicas para la expansión de instituciones, entre el real y el virtual; los (im)posibles (des)encuentros, y las formas ideadas y resueltas para no abandonar el espacio público-político como escenario de intervención.

Si las narrativas de los finales y los imaginarios del fin –fin de década, fin de siglo, fin de milenio, fin de civilización, etc.-, no han cesado de ser una cantera proteica para abismarse en la producción de discursos sociales en la búsqueda de asignación de sentidos del tiempo –sentidos de cierre, sentidos de apertura; activación de campos de experiencia y angustias de (im)posibilidad respecto a horizontes de expectativas-, en este cierre del año de la pandemia, en multiformes lenguajes, somos hablados y hablamos en y desde el hiato que ha inquietado y desasosegado las tranquilizadoras y normalizadas construcciones humanas (modernas) del tiempo.

Hace ya más de medio siglo Kermode afirmaba que “(...) al tratar de hallar sentido al mundo persiste en nosotros la necesidad más intensa que nunca de satisfacer (...) de experimentar esa concordancia entre principio, medio y final, que es propia de nuestras ficciones explicativas, en particular, cuando se trata de tradiciones culturales que tratan el tiempo histórico como primordialmente rectilíneo y no cíclico”. (p.43)¹Y, como modelo, figuraba el ritmo y la forma de la trama ficcional como el tic tac del reloj, el de la “organización que humaniza el tiempo al conferirle forma”; en este modelo fictivo, el intervalo tac-tic representa para él, “el tiempo puramente sucesivo y desorganizado que necesitamos humanizar” (52). El tac-tic nos presta una imagen sonora que vuelve sensible el habitar la cesura de un tiempo, este por el que estamos transidos, que nos confina, nos confina de los días y sus horas, de los trabajos y los días y, también del espacio, de los cuerpos, de los rituales y las maneras conviviales de encuentros; un lapso que ha perdido todo principio rítmico no biologizado,

¹Kermode, F. (1983) “II. Ficciones”, en *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa. 41-69

medicalizado. Y, a la vez, por hendijas materiales e imaginarias, tecnomediáticas y estético-políticas, se ensayan nuevos modos de ensanchar, de expandir la espacialidad; del estar(nos) y hacer lazo, de intervenir en el irrenunciable magma de las experiencias que, tras este algo que (nos) interrumpe, nos irrumpe, nada dejará de manifestarse alterado. Pero no todo se ha pausado, y el capitalismo lo sabe; como lo demuestra de modo obscuro la ampliación, la profundización y la aceleración de los extractivismos.

Porque este tiempo fuera de quicio no será suplantado por el cambio del año del calendario gregoriano, nuestro próximo *dossier* seguirá interrogándolo, con el eje “Lecturas de/sobre la pandemia. Anticipación y anacronía”, a cargo de las doctoras Paola Cortés Rocca (CONICET-UNA) y Alicia Vaggione (FFyH y FCS, UNC), a quienes agradecemos de manera especial su decisión y responsabilidad.

El *dossier* de este número 6, que aquí presentamos, titulado “Las experiencias de la pausa”, es un exquisito itinerario abierto que debemos a Miguel Dalmaroni, Gabriela Milone y Verónica Stedile Luna. Entre La Plata y Córdoba, la introducción a cargo de estxs sensibles intelectuales, sitúa, a veces atisba y muchas convoca, con una escritura fina y lúcida, potente y erudita en el linaje del ensayo, los modos de pensar la pausa en el devenir del pensamiento filosófico del último siglo y medio, en las experiencias del pensamiento, y en el pensamiento de las experiencias, dejando mojoneros para seguir, señalizando derroteros para reponer la cesura, la pausa, lo que “algo” viene a interrumpir, y el “entre” que se rasga, se escande. El encuadre del *dossier* hace de la pausa un problema de dimensión antropológica, por lo que, no reductible a su tenor lingüístico, literario o discursivo, se conceptualiza como un nodo problemático inherente a toda teoría de la subjetividad y de la desubjetivación. Es por este alcance con el que conciben la pausa que, tal como lxs autores lo explicitan, han constelado en torno a ella, “las filosofías de la temporalidad, de la memoria y del olvido; la teoría literaria; la retórica, la crítica de la literatura y las artes; los dilemas de las culturas y de la política del presente ante los confinamientos, ante el intervalo, pero también ante el cese definitivo de las muertes y ante los modos atroces de *la gestión de la muerte*.”

En la introducción, lxs responsables dan cuenta a cabalidad de las razones que justifican la organización tripartita del nutrido *dossier* logrado, sin obturar por ello la libertad de la lectura, de sus pausas y retomes, práctica indisciplinada a la que invitan. Así, *Lecturas críticas*, la primera sección, conjunta investigaciones sobre textos literarios o intervenciones y prácticas artísticas, sea como punto de partida, sea porque lxs autorxs los consideran como objetos de análisis. En esta primera sección se reúnen los artículos de Rocío Altiner,

Matías Moscardi, Diana Klinger y V. Ximenes, Martín Rodríguez, Artur de Vargas Giorgi y Malena Pastoriza.

Teorías, filosofía, pensamiento, la segunda parte del *dossier*, hospeda escrituras especulativas que indagan acerca de la pausa como experiencia, fenómeno, categoría, matiz; “en suma, como oscilación que da cuenta de tensiones polares y que así indecide su nombre para deslizarse hacia el detenimiento, la repetición, la interrupción, la ruptura, la escisión.” Allí se encuentran los artículos de Germán Prósperi, Federico Cortés, Simonetta Torres, la coautoría de Luciana Espinosa y Senda Sferco, Willy Thayer y Natalia Lorio.

Finalmente, la tercera y última sección, *Intervenciones y polémicas de lo actual*, reúne tres colaboraciones que, más allá de su diversidad argumentativa y de estatuto investigativo, ostentan “una voluntad polémica y por momentos denunciante respecto de la actualidad perentoria de la catástrofe pandémica global (especialmente en Europa y en Brasil).” Se trata de los autores Annick Louis, Byron Vélez Escallón y Ana Carolina Cernicchiaro quienes, como sostienen los responsables del *dossier*, hacen de su escritura una ocasión para intervenir, desde lugares de enunciación ideológico-políticos definidos y situados, respecto de crudas y violentas facetas sociales o institucionales de nuestra coetaneidad.

Sección ARTICULOS

Esta sección abierta reúne en este número 6 un conjunto por demás interesante de textos de académicos e investigadores de distintas geografías.

Mario Rufer, desde la UAM, en “Archivo y (pos)colonialidad: lenguajes de extracción, silencio, secrecía”, rodea la metáfora de la extracción, la extracción del pasado y el disciplinamiento poblacional, y la interroga a propósito del silencio y el secreto; la relación constitutiva entre éste y el poder, entre lo que se lega como no dicho, y aquello que es cuestión de tiempo (político): la secrecía. Inscrito en un campo nutrido de historiadores “fascinados” por el archivo, especialmente el judicial, Rufer afirma la cada vez más neta proximidad entre archivo y cárcel, el confinamiento de la vida de los infames, en sentido foucaulteano; pero sobre todo, señala la institucionalización del archivo moderno, y su vínculo con la historia como la conocemos, en tanto relación, no de domiciliación derrideana, sino como desalojo y desahucio de la cabeza estatal. Es a propósito de su investigación de campo en el Programa Nacional de Museos Comunitarios del INAH y los Entornos Comunitarios de Memoria en México que, especialmente en el paradigma indiciario de Ginzburg, las voces de los pobladores, como la de Juana, visibiliza la proximidad entre archivo y prisión, confinamiento y los “privados de...”, en una política estatal de patrimonialización, en entornos poscoloniales como los

nuestros; sin dejar de detenerse en las prácticas y procedimientos de archivación, protocolos y maneras de clasificación, y su mímesis estatal. En sus reflexiones, en torno a Estado, comunidad, la cuestión de la administración de tiempo es central; en lo relativo al campo de estudios de memoria e historia, patrimonio y archivo, y a propósito de las voces de “lxs privadxs de...”, Rufer desliza su escritura hacia nuestra condición poscolonial, y la delgada cuando no ausente asunción de afrontar la historia en tanto “inventario de la pérdida”.

También desde la perspectiva de colonial, Liv Sovik, desde Brasil (UFdRJ), toma como punto de partida y modelo metodológico un medular texto de Stuart Hall, “El espectáculo del 'otro'”, capítulo de un manual de Open University en el que Hall ha presentado teorías de la diferencia y el estereotipo, proponiendo imágenes del cuerpo negro con las que compone –a manera de línea de tiempo-, una secuencia histórica, para abordar finalmente las maneras de desafiar el estereotipo. Es con el objetivo de contribuir a los campos investigativos y de docencia en cultura y comunicación que Sovik revisita el mencionado texto de Hall preguntándose cómo, a partir de una lectura cuidadosa, se puede leer fuera de su contexto cultural original, esto es, en otras condiciones de recepción. Para ello, Sovik reconsidera las teorías de los estereotipos más leídas en Brasil y examina, en particular, la de Homi Bhabha, que se desplaza desde el estereotipo a la categoría de fetichismo, “ver a través de la mirada de la representación”. En su derrotero, Sovik señala los desajustes del texto de Hall y su desvinculación de la historia cultural brasileña, para enunciar la conjetura de que en ella hay que remontarse a las exposiciones etnográficas o “zoológicos humanos” en la historia de la cultura de masas que se subtiende en las discusiones brasileñas sobre los medios y la comunicación, y el racismo. Es por esa intervención conjetural que Sovik hace de la exploración del modelo estético descolonial sugerido por Hall un pivote metodológico para proponer una reinterpretación de la historia cultural brasileña. A la vez, plantea sugerentemente una nueva perspectiva para la relectura de los teóricos de la comunicación clásica, resultando un aporte para la enseñanza de la Comunicación y los Estudios Culturales, y la investigación y crítica de los estereotipos racistas.

La práctica de revisita teórica de autores señeros también está presente en “Estructuras del sentir: revisitando una noción para estudiar las maneras en que se experimentan y encarnan las transformaciones socioculturales”, el artículo de Germán Pinque, en el que propone la recuperación de uno de los conceptos centrales de la obra de Raymond Williams, estructuras del sentir, para el abordaje crítico de la dimensión afectiva que subyace a los procesos sociales y políticos contemporáneos, en gran

medida impulsados por fenómenos comunicacionales. Con una exposición clara, procura presentar los aspectos fundamentales del concepto, haciendo énfasis en su carácter instrumental, donde reside su potencial analítico, para explorar “aquello evanescente e intangible que se expresa en las subjetividades e interacciones de múltiples maneras” pero que, más allá de los obstáculos para su aprehensión, permitiría demostrar “cómo el cambio o la estabilidad social es asegurada o producida por el efecto de sentimientos y afectos hasta cierto punto inarticulados, o incluso inarticulados...”. El autor no elude las dificultades tempranamente relevadas que plantea la noción de Williams, pero sostiene su vigencia para el análisis de esta contemporaneidad, donde las emociones y los afectos parecen jugar un papel central en el devenir de lo social.

Inscrito en el campo de los estudios de la memoria y la literatura, desde Córdoba, Candelaria de Olmos, docente e investigadora de nuestra facultad, en su artículo “Experiencia de lectura(s), escritura y vida en los diarios de una joven argentina de los años 60” se ocupa de indagar los cuadernos de diarios que María Adela Reyna Lloveras (1947-1978), militante montonera desaparecida durante la última dictadura militar, escribe durante un tiempo escandido entre su adolescencia y el ingreso a la carrera de Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba y a la organización Montoneros. La autora se detiene en la especificidad y en los rasgos de una escritura que, entre lo privado y lo público, registra un momento político singular. Atenta a los vínculos entre lectura, escritura y vida en los cuadernos que explora, de Olmos se pregunta y esboza algunas líneas posibles para indagar lo que se abre entre la experiencia amorosa y la militancia.

También en ese cruce entre memoria y literatura, pero en el ámbito de la poesía, el artículo “La memoria, ese instante en la poesía de Francisco Garamona”, de Mirian Pino, de nuestra universidad, se inscribe en las producciones literarias que emergen por la práctica escrituraria de integrantes de la Agrupación H.I.J.O.S. En esta producción que viene consolidándose desde la segunda década de este siglo, su trabajo analítico se centra en las obras de Garamona desde 2010 hasta la actualidad. La autora sostiene que en toda la poesía de hijxs, es la filiación la que se configura como centro y proyecto de escritura, enlazándose en la imagen fantasmal de la familia: la figura del/a desaparecidx. Pero en su análisis, Pino se aboca a reconocer el carácter mestizo de esta poética de Garamona, con rastros de tradiciones estéticas heterogéneas, las que, a juicio de la autora, se constelan en torno al neobarroso. En diálogo con críticos argentinos, como Monteleone y Mattoni, se detiene en las especificidades del estallido del yo lírico en la

poesía de este hijo. A la vez, sostiene que ella “hunde sus raíces en poéticas en la cual sobresale el cultivo del instante”, destacándose, también, el tono distintivo respecto de “la experiencia sociohistórica y la memoria cultivado con respecto a la poesía de la mayoría de hijos”, para cuyo abordaje Pino revisita a Steiner y Ricoeur. Es a partir, especialmente de la contribución de este último y su fino estudio de la metáfora, que Pino afirma que, en Garamona, el barroco y la práctica de la elisión es central, abordándolos a partir de la categoría del pliegue y el impacto temporal de la metáfora.

A manera de constelación y diálogo diferido respecto del *dossier*, en "La detención del tiempo en la ficción y la psicosis: una aproximación interdisciplinar a la experiencia de la pausa", Germán Arroyo explora un campo de saberes diversos que indagan la temporalidad. El recorrido de lectura que propone considera la experiencia de la pausa tal como es elaborada en ciertas ficciones de Borges en las que la detención del tiempo alcanza un relieve singular. Asimismo convoca los aportes de los psiquiatras fenomenólogos para indagar con precisión la vivencia subjetiva del tiempo y su abolición o detención. Finalmente, se puntúan algunas formulaciones elaboradas por Freud y Lacan en relación a la temporalidad y recortadas en torno a la psicosis. Los trayectos compuestos – esbozados desde las coordenadas del aquí y el ahora impuesto por la pandemia- se sitúan en un horizonte tendiente a explorar e interrogar sobre las posibilidades de que la pausa como experiencia pueda suceder más allá de la psicosis y la ficción.

En “Etnografía flash y cabinas cuenta-historias: interrupción de escenarios educativos para la aproximación a los discursos sobre diversidad sexual”, Ignacio Lozano Verduzco, Rafael Izcoatl Xelhuantzi Santillan, Jessica Fields, Jen Gilbert y Laura Mamo, proponen una reflexión de doble vía sobre la diversidad sexual y a la vez sobre los modos de indagarla. Vale decir, por un lado, que estudian las formas de identidades y prácticas que se alejan de la heteronormatividad y de la cisgeneridad pero a la vez se preguntan por los discursos que puedan dar cuenta de ellas, evitando su neutralización en la cooptación política de la diversidad sexual. Para ello apuestan a un método singular que llaman *etnografía flash*, que propone interrupciones situacionales de escenarios sociales, en este caso a partir de la introducción, en un contexto educativo, de una cabina aislada en la que los agentes podían contar historias silenciadas de la diversidad sexual. Tal como se propone en este número de *Heterotopías*, este trabajo pregunta por la potencia heurística y política de plantear una *experiencia de la pausa*. A lo largo del

texto se analizan las condiciones e implicancias del experimento, y se muestra así la posibilidad de construcción efectiva de *otredades* que interrumpen la normalización, y que, a través de una intervención etnográfica sobre la sexualidad, plantea efectos no sólo sociales sino también sobre las subjetividades.

ZONA DE DEBATE

Esta sección, mestiza y flexible, se abre con el texto “Encerrados por un tiempo”, de Inés León Barreto, docente e investigadora que transita, como parte de un colectivo y desde hace muchos años, la experiencia del confinamiento, del encierro, en el marco del Programa Universidad en la Cárcel. Es a propósito de esta detención y de los trastocamientos de la temporalidad y de los cuerpos, que breves e intensas escenas, y preguntas que (nos) abisman, echan fugaces iluminaciones a la dislocación perenne de esta heterotopía, la mole prisional, en la que la administración del poder estatal respecto del tiempo sangra en una aneconomía que no permite ni saldar el daño infringido ni ajustarse a la pena, lo que se pena, el penar, en medio de la detención desubjetivante.

“Las artes escénicas hibernan en un sueño de lenta respiración”, afirman Estefanía Otaño y Leticia Paz Sena en su texto “Trazados de distancia y ensayos de encuentro. Una conversación en torno a la pausa en las artes escénicas”, que aporta interrogantes y experiencias, con un discurso que teoriza e interpela poéticamente sobre la situación actual de las artes del espectáculo. Las autoras se autodefinen como espectadora y hacedora, roles que alternan y desdibujan en un texto producido a dos voces y a múltiples vivencias, siendo ambas, especialistas en investigar, pensar, hacer en/desde/para la escena. Las reflexiones sobre la problemática distancia que, desde el 20 de marzo de 2020 interrumpe el convivio escénico, aproximan, paradójicamente, los kilómetros que separan a Otaño y Paz Sena. La escritura recorre las tensiones entre escena y vida en este contexto que denominan “puesta en pausa”, advirtiendo que “El teatro extrae de sí pensamiento, fuerzas, pulsión herida, hambre, las figuras poéticas que encarnaba en presencia colectiva, ahora sin el espacio para la mirada esa fuerza en reposo reconfigura su potencia”.

En la conversación comparten incertidumbres y certezas, descripciones minuciosas de vivencias orgánicas de la nostalgia de la sala de teatro, lecturas traducidas en una exquisita selección de citas para discurrir sobre la especificidad de las artes escénicas; la presencia-ausencia de los cuerpos ante las pantallas; la reformulación del vínculo entre escena y tecnología; la redefinición del tiempo y el espacio, de la mirada y la escucha.

Destaca la perspectiva atenta de las autoras ante la “emergencia de velar por los espacios y trabajadorxs teatrales” y sobre las posibilidades que generan las crisis. Avizoran allí la potencia creativa de las artes escénicas, capaces de “reinventar prácticas de encuentro sensible” para “reinventar lo común”. Según proponen Otaño y Paz Sena, “Ejercer el intercambio, la participación, hacer comunidad-teatro es, también, como arrullar el sueño. En estos momentos de aislamiento, el teatro, como la cultura, puede crear formas de encuentro, de recomposición del tejido social”.

ENTREVISTA

En este número, *Heterotopías* dialoga con Ana Longoni, directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía, a quien agradecemos especialmente. “Otro fin del mundo es posible. Arte y política en el museo situado”, resulta de la entrevista virtual de Luis Ignacio García a la destacada escritora, investigadora y curadora argentina. La conversación tematiza las condiciones de mediatización que han signado los quehaceres investigativos y docentes durante este año, para luego reandar la multifacética y sostenida producción e intervenciones de Longoni sobre arte y política, sus tensiones, y la vuelta del propio pensar diferido, con la distancia crítica, sobre las prácticas de intervención.

Con especial detenimiento, la conversación rodea su trabajo de los últimos años en el Reina Sofía y sus políticas a lo largo de (por y ante) la pandemia como vector y condición de (im)posibilidad. Es en este escenario, signado por la peste, que García y Longoni conversan, con detenimiento y avidez, sobre las formas expandidas de un museo *situado, en red y feminista* que orienta la praxis y direcciona la gestión de Longoni.

RESEÑAS

Julieta Novelli reseña *Bello como la flor de cactus*, de Ana Porrúa, quien reúne, agrupa, corta y expone temporalidades diferentes para ensayar un relato de la imagen. En poco más de cien páginas, la edición digital del último libro de Porrúa nos invita a pensar sobre la imagen desde la idea de montaje, colección, archivo, volviéndose, al mismo tiempo, mesa de montaje o caja de maravillas.

Ana Neuburger nos introduce en el libro de Raúl Rodríguez Freire, *La forma como ensayo*, publicado recientemente por la editorial La Cebra (2020). El libro se pregunta por los modos y las condiciones contemporáneas de la ficción y la imaginación. El libro nos presenta una escritura singular, hecha de deriva y de montaje – que se torna una

apuesta material, además- plantea una reflexión crítica sobre las actuales condiciones de producción académica, que “nos demandan preguntarnos por la forma que habitamos y producimos” en el contexto neoliberal imperante.

Eliana Turco se ocupa de reseñar la última publicación –resultado de los coloquios internacionales “Lenguajes de la memoria” de larga trayectoria en el espacio de la Universidad Nacional de Córdoba- *Lenguajes de la memoria y los derechos humanos III: asedios al archivo, la literatura, los territorios, las pedagogías y la creación*. Turco realiza una lectura minuciosa que se ocupa de presentar no solo la singularidad de cada uno de los trabajos sino también la trama de reenvíos y diálogos que actualizan en conjunto para trazar una reflexión sobre la memoria y sus potencias en el presente.

María Angélica Vega se ocupa de presentar el último libro de Alexandra Kohan *Y sin embargo el amor. Elogio de lo incierto*. Un escrito que trabaja el discurso amoroso – en su vertiente psicoanalítica- abierto a ciertos interrogantes que plantea el escenario contemporáneo en torno a la reformulación de los vínculos y a la insistencia política y ética de repensar una y otra vez las vicisitudes e incertidumbres del amor.

Andrea Guiu se detiene en la lectura de *Elogio del riesgo* de la psicoanalista y filósofa francesa, Anne Dufourmantelle de cuya obra traducida al español solo conocíamos *La hospitalidad* (2006), escrito a dos voces con Jacques Derrida. La lectura de Guiu avanza para puntuar, en un escrito que combina la reflexión con la experiencia clínica, el riesgo en sus múltiples dimensiones, en el que no cabe ninguna promesa de felicidad, sólo la búsqueda insistente que explora el deseo de una existencia en movimiento.

Belisario Zalazar y Nicolás Alabarces reseñan el libro *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (2020) editado por Pampa Arán y Ariel Gómez Ponce y publicado gracias al esfuerzo conjunto de Edicea y las editoriales del CEA-Sociales y la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Un trabajo colectivo y colaborativo, del que participan reconocidxs investigadores e intelectuales. El libro hace las veces de un mapa en formación que detecta, en la orografía del flujo teórico elaborado por Jameson a lo largo de su trayectoria intelectual, aquellos vórtices en los que su pensamiento se arremolina condensando espesores conceptuales a través de los cuales es posible sumergirse en busca de claves para orientarnos en esos accidentes acuáticos que figuran nuestro convulso presente.

Comité Editorial
Diciembre 2020

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



[h.]

REVISTA HETEROTOPÍAS

DOSSIER

Experiencia de la pausa y pausa de la experiencia: pensamiento, discursos y prácticas en la detención



LAS EXPERIENCIAS DE LA PAUSA

INTRODUCCIÓN

THE EXPERIENCES OF THE BREAK

INTRODUCTION

Resumen

“Al pensar pertenece tanto el movimiento –anota Walter Benjamin– como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar” (Benjamin, 2016, p. 478). [...] En efecto, las incontables experiencias del pensamiento, a la vez que los pensamientos de la experiencia, esos que pueblan nuestras conversaciones y nuestras bibliotecas, nuestros encuentros y controversias, parecen característicamente atraídos por la figura de algo que la cesura o la interrupción de lo corriente y de lo continuo viene a pausar y poner en espera. Interrogar ese "algo" que es una forma de habitar el entre de la pausa.

Palabras claves

Abstract

"In thinking belongs both the movement," notes Walter Benjamin, "and the stopping of thoughts. There where thinking, in a constellation saturated with tensions, comes to a halt, the dialectic image appears. It is the caesura in the movement of thinking" (Benjamin, 2016, p. 478). [...] In fact, the countless experiences of thought, as well as the thoughts of experience, those that populate our conversations and our libraries, our encounters and controversies, seem to be characteristically attracted by the figure of something that the cessation or interruption of the ordinary and the continuous comes to pause and put on hold. Interrogating that "something" which is a way of inhabiting the between of the pause.

Keywords

“Al pensar pertenece tanto el movimiento –anota Walter Benjamin– como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar” (Benjamin, 2016, p. 478). En otro de esos textos que, como el de Benjamin, han sabido pausar y escandir el movimiento de nuestras lecturas, Maurice Blanchot se refiere a “la pausa legítima, la que permite la alternancia de las conversaciones, la pausa benévola, inteligente, o también hermosa espera por la cual dos interlocutores, de una orilla a otra, miden su derecho a comunicar” (2008, p. 93).

En efecto, las incontables experiencias del pensamiento, a la vez que los pensamientos de la experiencia, esos que pueblan nuestras conversaciones y nuestras bibliotecas, nuestros encuentros y controversias, parecen característicamente atraídos por la figura de algo que la cesura o la interrupción de lo corriente y de lo continuo viene a pausar y poner en espera. Interrogar ese “algo” –¿qué es lo que en efecto se detiene en la interrupción?– es una forma de habitar el *entre* de la pausa, ese intervalo que es también el destiempo del reposo y a la vez de la resistencia, donde se dirimen las heterotopías que nos obstinamos en pensar, en escribir, en decirnos.

Cuando se corta un curso, cuando algo entorpece, sobresalta o atasca el discurrir de lo que se pretende continuo y *comprehensible*, entonces se inquieta siempre toda elección excluyente, decidible o binaria, toda *tópica* disponible: todas las disyunciones –la soledad o los anhelos de lo común, el aislamiento o la comunidad, lo finalizado o lo abierto, lo vulnerado o la reparación, lo habitado o lo inhóspito, la herida o la cura, el silencio o las voces– se suspenden e indeciden en el afuera efímero pero radical de la pausa. Lo que llamamos crítica, o lectura crítica, es un ejercicio de la pausa, un modo de la detención, como advirtió Barthes en su célebre figura del gesto de quien interrumpe la lectura y levanta la cabeza (2013, p. 39); Juan José Saer –el prosista de la detención– reescribe ese ademán en su cuento “La tardecita”, y nos permite recordar que hay lectura solo si hay pausa, porque es lectora, lector, únicamente quien deja que la escritura del otro saque, de la memoria involuntaria del que lee, algo del pasado que en el ahora de la lectura gana instantáneamente y ya de modo vitalicio el espesor incalculable, inesperado, de la experiencia.

Este dossier de *Heterotopías* se escribió bajo el estímulo inicial de esas figuras de la pausa, que atraviesan el pensamiento de los últimos ciento cincuenta años (o más todavía, si retrocedemos a las poéticas fragmentaristas del Romanticismo). Si hubiese que titular ese lapso, resulta casi obligada la figura filosófica de la discontinuidad, que empezó a matizar todas las novedades del ejercicio crítico mucho antes de los trabajos insoslayables de

Gaston Bachelard y, por supuesto, antes de los textos decisivos de Maurice Blanchot, Louis Althusser, Michel Foucault –que asedió “los erizamientos de la discontinuidad” (1998, p. 8)– o los escritos de Paul De Man sobre la distancia irremediable entre el lenguaje como retórica y una supuesta lógica de las cosas. Marx y la Revolución, y “la poesía de la Revolución” como corte drástico con el pasado, en *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte* (2003, p. 16). Nietzsche y el hiato insalvable entre filosofía y verdad. Freud y la estratificación de la subjetividad humana como un puzzle al que siempre le faltarán piezas clave que solo podríamos entrever de modo conjetural, poético o metonímico. Toda la obra crítica de Raymond Williams va tras el anhelo imposible de un pensamiento capaz de teorizar a la vez el conflicto disruptivo que explicaría *el cambio* (que impide siempre la totalización), y el insuprimible apetito humano de continuidad, comunicación, comunidad comprensible. En el ensayo que dedicó a Borges, Jacques Rancière acuñó una definición figurativa de la literatura que podría reunir provisoriamente esos y tantos otros pensamientos acerca del carácter constitutivo e insuprimible de la pausa, la interrupción, la cesura: “La supresión de la distancia entre las palabras y las cosas es el sueño constitutivo bajo cuya sombra se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa” (2011, p. 217). Por supuesto, ese anhelo está destinado al fracaso –como insistió Beckett– pero es irrenunciable: hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir. Por eso, entre las trampas que nos tiende la palabra “pausa” se destaca el supuesto de una continuación o una continuidad futura meramente postergada. Como si tras el intervalo siguiese, solo que algo más tarde de lo previsto, lo mismo que se hubiese presentado sin él. La pausa no solo interrumpe el curso sino que además lo altera, lo transforma, entre otras cosas porque es imprevisible: nadie sabrá nunca en qué palabra, en qué frase, en qué línea esta lectora y nunca otras, este lector y solo él pausará, ni exactamente por qué, ni exactamente con qué efectos. Una teoría de la pausa es siempre una teoría de la contingencia. Por supuesto, cualquier pausa puede proceder de una decisión técnica, formal, práctica o estratégica, incluso convencionalizada: *coming son*; enésima parte, la leyenda continúa; ya es hora de ir a dormir así que seguimos mañana; continuará en el capítulo siguiente; aquí estamos en la undécima sílaba de modo que termina el endecasílabo, el poema se pausa y sigue abajo. Pero aún en esos casos, los efectos de la pausa, esto es el presente-futuro del poema tras la pausa, nunca está dicho antes de que la pausa sea leída, pronunciada o ignorada en una circunstancia que raramente carecerá de un componente aunque sea ínfimo de acontecimentalidad: toda contingencia presenta una diferencia aunque sea mínima, aunque sea ínfima pero siempre irreductible y, por tanto, infinita. La pausa es –para decirlo con Alain Badiou– el sitio y el tiempo de la sustracción, de la emergencia de un significante supernumerario. En un

movimiento del pensar parecido, Giorgio Agamben comprendió bien la importancia que la tradición de la Poética supo darle desde siempre a la cesura, el encabalgamiento y el verso, y reflexionó sobre ello en “El final del poema” (2016, p. 249), que es un texto sobre la pausa y el hiato entre sonido y sentido, entre lo semántico y lo semiótico (pero que en cierta medida retoma lo que ya había escrito acerca de la cesura, el encabalgamiento y las pausas en *Idea de la prosa*).

No casualmente los autores que fuimos mencionando pensaron, con la pausa, el problema del tiempo y de la historia; contingente, imprevisible e irreductible a toda determinación, la pausa es también anacrónica; es decir, nunca está en un presente ya dado o disponible, sino que sus efectos dialogan con un des-tiempo respecto de lo actual, un desfase en la experiencia. Una marca de la pausa como des-tiempo se manifestó, en algunos de los trabajos que este dossier reúne, en el hecho de haber interrogado la pausa desde otro movimiento, la aceleración. Mientras se hablaba de la detención, otros cuerpos experimentaban un estado de cosas acelerado; y a su vez, mientras algo de lo actual parece imperado por el vértigo, el arte, el pensamiento y la literatura abren ahí la cesura de la pausa.

Por supuesto, ya se habrá advertido entonces que el problema de la pausa no se considera aquí como un asunto únicamente lingüístico, literario o discursivo. Pausa es un nombre para un problema de tenor antropológico o, si se quiere, relativo a toda teoría de la subjetividad y de la desubjetivación. Así lo entendieron Freud, Benjamin, Proust, Lacan, Borges y –antes y después que ellos– todos quienes interrogaron con vértigo y atrevimiento eso que separa sueño de vigilia, ese *entre* semi ciego, perturbador y a la vez revelador donde algo estaría terminando de pausarse mientras su reemplazo no termina de emerger y ocupar su tiempo.

Así, nos propusimos escribir momentos de un pensamiento en la pausa, acerca de ella y de sus experiencias, con el horizonte de varios umbrales posibles: las filosofías de la temporalidad, de la memoria y del olvido; la teoría literaria; la retórica, la crítica de la literatura y las artes; los dilemas de las culturas y de la política del presente ante los confinamientos, ante el intervalo, pero también ante el cese definitivo de las muertes y ante los modos atroces de *la gestión de la muerte*.

La primera sección del dossier, *Lecturas críticas*, reúne investigaciones que toman como punto de partida o como objeto de análisis, textos literarios o intervenciones y prácticas artísticas.

Rocío Altiner interroga en *Black out*, el libro de María Moreno, cómo las pausas alcohólicas conducen a revisar y a escandir en otros órdenes y secuencias los discursos “mayores” o fundacionales de y sobre la literatura argentina del siglo XIX; en la pausa entre la borrachera y la resaca, la separación de las interrupciones canonizadas parece haber sido reemplazada por otra e impone un ejercicio severo de corrosión de algunas de nuestras representaciones y tradiciones sacralizadas o repetidas.

Para Matías Moscardi, la escritura y a la vez el cannabis son “sustancias pausantes” que interpelan al lector cuando se encuentran en el poema: ¿cómo sería posible que ciertos poemas “que hablan del faso” comiencen a ser hablados por él? La pregunta abre una lectura de la poesía argentina contemporánea atenta a esos encuentros y diálogos entre escritura y cannabis. Así, Altiner y Moscardi encuentran en las posibilidades críticas para pensar las particularidades de estas pausas, un territorio novedoso donde retomar la tradición clásica que desde Baudelaire lleva el nombre de “paraísos artificiales” y acerca de la que escribieron Walter Benjamin y tantos otros.

También dedicados a textos poéticos, Diana Klinger y V. Ximenes trabajan sobre la espacialización en escrituras de Marilía García y Nuno Ramos (y en una instalación de este último), a las que asedian como interpelaciones a nuestro presente: ven allí cómo la lentitud y los detenimientos superponen temporalidades que el cronologismo separaba, y efectúan pasos de desaceleración que actúan las frustraciones de los proyectos de desarrollismo industrial de las economías periféricas latino-americanas; así, tales efectuaciones nos confrontan con fantasmas pasados y futuros: los de sociedades levantadas sobre la esclavitud y la explotación socioambiental. Las poéticas de García y Ramos, así, apuntan a lo que no se ha pausado en la pausa, incluidos procesos de ocupación del territorio y traumas que emergen en la vida cotidiana del 2020. Mirar lo que no se ha detenido y pensar las cuarentenas también como profundización de las desigualdades sociales y aumento de los variados extractivismos capitalistas.

Martín Rodríguez analiza, por su parte, los efectos y presupuestos políticos de la detención en un conjunto de escenas actorales. A partir de “El autor como productor” de Walter Benjamin y el *perspectivismo* nietzscheano, propone como hipótesis que la diferencia entre el “actor creador” y el “actor productor” radicaría en que este último se vincula de modo intenso con la pausa produciendo el efecto de suspender el juicio moral sobre aquello que se escenifica. En ese sentido, la detención –que Rodríguez lee en “el tiempo de la tierra” y el “tiempo de la mugres”– interrumpe la interpretación moral de “lo que debería ser”.

También advirtiendo cuánto del tumultuoso pensamiento moderno sobre la temporalidad se juega en la figura de la pausa, Artur de Vargas Giorgi parte de la

apuesta de Walter Benjamin sobre la revolución como freno de emergencia del tren de la historia, de ningún modo como su discurrir progresista. Desde allí, el trabajo vuelve propicia la figura de la pausa para revisar puntos clave de la modernidad en torno de un pensamiento sobre los retardos. En los relatos críticos de la modernidad, escrituras y firmas como las de Franz Kafka, Marcel Duchamp o Jorge Luis Borges invitan a interrogar las potencias del retardo como actitud límite. La serie y sus posibilidades permitirían reunir, así, en una no-actualidad tensa, temporalidades diferentes pero afines.

Malena Pastoriza vuelve a una clase de pausa característica, las escenas del despertar, según la narran textos de Juan José Saer: entre el sueño y la vigilia, se pondría de manifiesto un efecto crítico de la literatura de Saer respecto del acto de percibir y de su representación. Pastoriza postula e indaga, así, una potencia interruptiva de la imaginación; la distinción hegeliana entre sueño (*Schlaf*) y ensueño (*Traum*), le permitirá emprender una relectura de algunas escenas destacadas de tres novelas saerianas que describen el acto de percibir en el instante del despertar. El trabajo describe estos segmentos narrativos como escenas del ensueño, de acuerdo a los aportes recientes de Germán Prósperi –que se recogen en su artículo para este dossier– en torno al *Traum* en el sistema hegeliano: una suspensión de la respiración dialéctica, el extra-tiempo del Ser, dimensión abierta a los Monstra, lo extra-humano de lo humano.

Con impulso especulativo, las escrituras reunidas en la segunda sección, *Teorías, filosofía, pensamiento*, exploran la pausa como experiencia, fenómeno, categoría, matiz; en suma, como oscilación que da cuenta de tensiones polares y que así indecide su nombre para deslizarse hacia el detenimiento, la repetición, la interrupción, la ruptura, la escisión.

Germán Prósperi escribe un pensamiento de la pausa como experiencia de la escisión constitutiva de lo humano en cuyo origen estaría el *phobos* o la pesadilla. Si “el soñar es la experiencia paradigmática del Afuera cósmico o extra-humano”, la pesadilla es la experiencia de la Herida o el Trauma que escinde al símbolo. Esa escisión parece haber sido colmada por la imaginación, más particularmente por la “imaginación simbólica” que opera por una fuerza “conjuntiva”. Sin embargo, nos advierte Prósperi, para “para comprender en toda su magnitud la naturaleza de la potencia imaginativa, hay que destacar también su función disyuntiva o separativa”, es decir, hay que interrogar la *imaginación diabólica*, aquella que expone una función disyuntiva, y que –para decirlo en los términos de este *dossier*– introduce un intervalo o pausa entre los elementos constitutivos de lo humano, entra en relación con el *Trauma* como fractura topológica y pausa cronológica.

Federico Cortés, por su parte, invita a pensar la pausa, en la obra de Maurice Blanchot, como una ética de la interrupción. Esta alude a una distancia donde la relación con otrx no busca fundirse en la duplicación identitaria (la identificación del “yo” en “otro”), sino en lo desconocido que aloja la no identidad consigo mismo del sujeto: se trata de “fundar mi relación con el otro a partir de la distancia inabarcable que nos separa”, afirma Cortés. Así, la interrupción funciona, a lo largo del trabajo, en tanto categoría a explorar y definir; pero además, y principalmente, como operador crítico que permite leer la obra de Blanchot en una dimensión histórica no reductible a las tensiones polémicas de su escritura, y por lo tanto dejar oír, en la ambigüedad de la literatura, la “irrelación [de esta] respecto al espacio del saber”. La interrupción de las pretensiones de identidad y saber articula entonces un problema que atañe tanto a la historia como a la política y la literatura.

Simonetta Torres propone centrarse en el estudio de la actividad de la mente y la actividad mundana, diferentes y relacionadas, en la situación específica de la emergencia sanitaria actual; y lo hace desde la matriz de un pensamiento ético-político clave del siglo XX que problematiza las categorías de pensamiento, pluralidad, acción y juicio: Hannah Arendt. Desde el hallazgo de un fragmento de Blaise Pascal (quien en el siglo XVII piensa el vínculo entre pensamiento y divertimentos) y la recuperación de la figura de Sócrates, el texto contrasta –siguiendo la reflexión arendtiana– las diversas configuraciones entre experiencia de pensamiento, vida solitaria, aislamiento y soledad, a los fines de problematizar el ejercicio del juicio cuando se viven situaciones límite.

En diálogo estrecho con algunas de las hipótesis propuestas en el primer apartado del *dossier* y la mirada política que predomina en el tercero, Luciana Espinosa y Senda Sferco recorren, en los textos de Walter Benjamin lector de Baudelaire, el problema de la pausa a partir de las nociones de “correspondencia” y “rememoración”. Benjamin habría buscado con ellas una salida no solo frente a los abordajes continuistas de la temporalidad – y su consecuente falta de historicidad– sino también al tipo de *vivencia* causada por el *shock*. Tanto la correspondencia como la rememoración y el shock están marcados por una dinámica de percepción discontinuista; pero mientras el último insta una temporalidad yerma, acumulativa de puro presente, las correspondencias la redensifican porque logran traer el pasado al presente. La construcción de esta temporalidad lleva a Benjamin a discutir la teoría bergsoniana acerca de la memoria, en la que encuentra la persistencia de una temporalidad unificada, y proponer en cambio una teoría de la *rememoración*, donde se abre una relación inesperada con el pasado.

Willy Thayer arriesga una escritura en/sobre/hacia “las mutaciones”, noción que toma de Braidotti y que comprende en tensión con la acción y la posibilidad de postular su pausa

absoluta. Enlazando y entrelazando las nociones de *pausa*, *mutación* y *acción*, el texto trabaja con y desde sus figuras literales: el fieltro, la textura de felpa que experimenta los relieves de una trama de voces e imágenes en montaje. Desde una lectura y escritura que se asume en resonancia de las reflexiones de Deleuze sobre la imagen, propone pensar en el cine la potencia de los cortes y las rupturas no como discontinuación sino como la continuidad de la mutación.

Natalia Lorio ensaya una escritura que tensa la experiencia y la pausa en un vaivén que busca re-pensar un modo singular de la repetición: una *repetición no negativa*. Desde la propuesta de un cambio o giro de lo que llama “gramática de la experiencia” y “gramática de la repetición”, se habilita una reflexión desde escrituras (Jay, Bataille, Maillard, Blanchot, Deleuze, Stein) que piensan tanto la repetición en el tiempo cuanto la composición en la repetición. Algunas figuras guían este recorrido: el desastre, el *loop*, los pliegues; figuras que postulan una temporalidad no lineal, habilitando posibilidades singulares de la composición (estética, filosófica, política).

La tercera parte del dossier, *Intervenciones y polémicas de lo actual*, reúne tres textos en los que, más allá de segmentos de investigación y desarrollos argumentativos diversos, se destaca una voluntad polémica y por momentos denunciante respecto de la actualidad perentoria de la catástrofe pandémica global (especialmente en Europa y en Brasil). Apoyándose en articulaciones teóricas repuestas o construidas para la ocasión, los trabajos de Annick Louis, Byron Vélez Escallón y Ana Carolina Cernicchiaro procuran intervenir, con opiniones y tomas de posición ideológica y política definidas y claramente situadas, en las aristas más duras y violentas de aspectos sociales o institucionales del presente.

A partir de una perspectiva histórica que se remonta a la Reforma de Boloña en los años '90, Annick Louis piensa la suspensión que aparentemente habría producido la pandemia como otro avatar de las aceleraciones que se viven en el ámbito académico y universitario. En ese sentido, propone un movimiento doble: la aceleración más que la detención –de manera similar al pensamiento propuesto por Cernicchiaro– y la historicidad más que la novedad de lo que trajo el contexto mundial de emergencia sanitaria. La recuperación de la figura de Viktor Klemperer le permite pensar la “extraña peligrosidad de lo familiar”, y articular esos dos movimientos que mencionamos. Si, como afirma Louis, “[l]os últimos meses nos han enfrentado con mayor fuerza a una de las dificultades que ya marcaban nuestra vida cotidiana”, la pregunta es por las posibilidades de construir “un compartir” social y no solo personal donde interrogar los “puntos ciegos” del sistema

académico, ya que “aquello que una comunidad no puede pensar ni imaginar” es también el lugar donde “puede inscribirse la innovación”.

Byron Vélez Escallón lleva a cabo una lectura vertiginosa de la situación social, política y económica en Brasil. Poniendo en el centro de la reflexión a la experiencia de la educación remota o virtual y haciendo una lectura transversal de voces e intervenciones en diversos medios de comunicación, desenmascara falsas opciones y alternativas en torno al autoritarismo y la democracia en su país. Desde diversos puntos de inflexión, el texto polemiza sobre la partición de lo sensible en Brasil; la educación superior en términos de “fetiche”; las singularidades de lo que llama “el odio a la democracia”, desde un diagnóstico de distorsión de la percepción producido por la ideología meritocrática dominante en Brasil; entre otras cuestiones. Ante la pregunta por el *qué hacer* en esta “nueva normalidad”, se propone recuperar la clave benjaminiana del “autor como productor” para la docencia y así vislumbrar una pequeña esperanza ante la grave situación laboral que se experimenta en la actualidad.

Ana Carolina Cernicchiaro reflexiona sobre la experiencia de la pausa desde lo que propone pensar como su revés o su opuesto, esto es: la aceleración que se vive en tiempos de aislamiento; situación que multiplica exigencias de productivismo en un contexto que la autora piensa más cercano al automatismo que a la creatividad. En esta experiencia acelerada de la vida, fundamentalmente son las subjetividades las que se ven afectadas, en su sensibilidad y modos de (no) estar en común. Recuperando reflexiones de diversas teorías, tanto europeas como latinoamericanas, el texto indaga sobre el modo singular en el que el automatismo de la vida moderna se vincula con la anestesia de la vida pandémica.

Para quienes comenzamos a pensar este dossier y coordinamos su edición, la pausa fue ganando espesor no en uno sino en varios pliegues más o menos imprevistos: fue a la vez un recorrido intenso por la reflexión de la pausa y sus pensamientos posibles, un retorno a algunos de los grandes temas y los más arduos dilemas de la teoría crítica y de la historia literaria y cultural que hemos estudiado y discutido por años, pero fue además una pausa y una experiencia de la pausa en sí misma, de los tiempos y destiempos del diálogo y de la detención, de la interrupción, de la prosecución y la inquietud por la incertidumbre de lo por venir. La pausa que abre, esperamos, es la pausa de la crítica: la que deja lugar a que lxs lectorxs tomen su turno y corten, desvíen, aceleren o demoren las contingencias de otros itinerarios.

Bibliografía

- Agamben, G. (2016). El final del poema. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 249-258.
- Agamben, G. (2015). *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, A. (2002). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, R. (2013). Escribir la lectura. *El susurro del lenguaje*. Barcelo: Paidós. 39-43
- Benjamin, W (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal
- Blanchot, M. (2008). La interrupción. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Foucault, M. (1998). *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI.
- Marx, K. (2003). *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Engels.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Saer, J.J. (2000). La tardecita. *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.

Fecha de recepción: 24 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



REIMAGINAR LA LITERATURA ARGENTINA DESDE EL ALCOHOL: UNA LECTURA DE *BLACK OUT* DE MARÍA MORENO

REIMAGINING ARGENTINE LITERATURE FROM ALCOHOL: A *BLACK OUT* READING BY MARÍA MORENO

Resumen

Este artículo propone indagar las reescrituras del canon literario y crítico argentino que irrumpen en *Black out*, la obra de la escritora y periodista María Moreno publicada en 2016. Desde una reversión en clave etílica, la novela ensaya una intervención delirante sobre escenas paradigmáticas de la literatura argentina del siglo XIX. Este trabajo analiza la forma en que tales intervenciones impugnan cualquier idea de origen único y cerrado: otros comienzos son imaginados para algunos de los considerados “relatos fundacionales” de la literatura y cultura argentinas. Así, el *blackout* producido por el exceso de alcohol y el reordenamiento de los fragmentos que él deja en los raptos de sobriedad, funcionan como gesto para la conformación de una genealogía *otra* de la literatura argentina. En este sentido, se evidencia aquí qué relatos son *removidos* en las reescrituras de la tradición literaria atravesadas por el alcohol que en *Black out* aparecen. ¿Qué nuevos comienzos son propuestos y cómo las pausas alcohólicas colaboran a revisar esos discursos “mayores” de y sobre la literatura? Interrogar eso *otro*, ese resto que la borrachera habilita y que aflora en el ensueño de la resaca será uno de los principales objetivos en este trabajo.

Palabras clave: reescritura; canon literario; literatura argentina; alcoholismo

Abstract

The purpose of the present article is to investigate the Argentine literary and critical canon rewritings that burst into *Black out*, book by María Moreno, writer and journalist, published in 2016. From an alcoholic reversal, the novel tries out a delirious intervention on paradigmatic scenes of the XIX Argentine literature. This paper analyzes how these interventions refute any unique and close origin: now other beginnings are fancied for some of the stories considered “foundational” in the Argentine literature and culture. That’s how, both the black out that results from alcohol abuse and the fragment rearrangement given at sober times, function together to create a different genealogy from the one of Argentine literature. Accordingly, we can see which stories are removed from the traditional literature rewritings soaked in alcohol in *Black out*. What are the new beginning proposals and how the alcohol pauses help to review those “major” speeches from and about literature? To inquire about that other thing, the one left by the drunkenness which opens and blooms during hangover dreams will be one of the main objectives of this work.

Key words: rewriting; literary canon; argentine literature; alcoholism

Introducción

“Cuando una mujer bebe es como si bebiera un animal o un niño. El alcoholismo es escandaloso en una mujer, y una mujer alcohólica es rara, un asunto serio. Es un insulto a lo divino en nuestra naturaleza”.

La vida material
(Marguerite Duras, 1993, s/d)

En sus notas sobre *Black out* de María Moreno, Maximiliano Crespi (2017) afirma que una autobiografía elaborada después de la borrachera destruye desde el inicio toda pretensión o ilusión referencial. En la obra de la escritora y periodista argentina publicada en 2016, donde se narran historias personales y colectivas inscritas en los circuitos de bares porteños de los años '60 y '70, la ingesta desmedida de alcohol (como práctica en sí misma o *leitmotiv* de escritura) deforma y tuerce las normas del género (textual y sexual, según veremos).

En su indefinición genérica, *Black out* podría, incluso, acercarse a lo que Daniel Link describe como “ficción informal”, un texto/experiencia literaria que trasciende y desarticula las normas hegemónicas que concentra la institución literaria en tanto no responde de forma “adecuada” a la lógica de la ficción:

Lo que ocurre en esos casos es que se propone un trabajo de borramiento de los hiatos existentes entre el —sujeto de enunciación (ficcional) y el —autor. Son los casos, obvios, en los que el narrador (locutor narrativo) tiene el mismo nombre que el autor: Borges, Copi. Suspendida toda atribución lineal, el tajo (la separación) ficcional pierde precisión y lo que aparece es un conjunto de operaciones *shifter*: el autor permanece como muerto vivo (Foucault) o como gesto (Agamben) en aquello que entrega como deshecho de sí (Lacan) (Link, 2019, s/d).

De esta forma, jugando en los umbrales de las clasificaciones posibles, en *Black out* el diario íntimo, la crítica literaria, el homenaje, la crónica, la autobiografía, los microensayos, las memorias y las glosas de una época extinta y una generación ya desaparecida se entremezclan promiscuamente en una narración que, a su vez, se

organiza de forma prolija en tres partes que se alternan y repiten en una secuencia fija: “La pasarela del alcohol”, “Del otro lado de la puerta vaivén” y “Ronda”. Del orden del retrato, el microensayo y el territorio respectivamente (según explica la autora en el epílogo final), estas series se contaminan, se completan y comentan entre sí aunque en ellas se dispongan retratos, escenas, memorias y reflexiones de orden heterogéneo.

Así, la novela familiar y las reminiscencias de una infancia atravesada también por los alcoholes (los que manipulaba su madre doctora en Química ante la mirada de la narradora, la ginebra que bebía su padre con una boca particularmente grande y deforme, según describe) ocupan algunas de las principales líneas de la obra en un intento de desandar las genealogías familiares, formas de la pedagogía de los años ‘50 e identificaciones parentales. A su vez, también la muerte de los seres queridos, múltiples formas posibles del duelo y la enfermedad (propia y ajena), ocupa un lugar central en el relato. En la narradora, la enfermedad aparece manifestándose con sangrados abundantes e incontrolables (una endometriosis curada en el año 1976)¹. El recuerdo de la afección provocada por una menstruación tardía y exagerada se intercala con el de las borracheras, en un gesto donde sangre y alcohol se entremezclan continuamente:

Mientras protestaba por no encontrar un alambique para destilar ginebra, me iba transformando en uno donde una sustancia excesiva mutaba en dirección a la ley de gravedad. Imaginaba que emanaba la misma cantidad de sangre que la que yo bebía de alcohol en cualquiera de sus formas (Moreno, 2016, p. 173).

Hurgar en la memoria infantil permite a la narradora elaborar una mitología familiar y, además, rescatar incipientes escenas de borrachera y afinidad etílicas:

No separaba la sed de las ganas de aturdirse. En todo caso, mi padre bebía para liquidarse, como yo. Primero para darse ánimo pero, enseguida, para perder la conciencia, calmando así cualquier angustia, mucho y rápido con su boca insaciable. Hasta el sopor y el sueño o el coma intermitente antes del horror de despertarse en la feroz lucidez del día. Bebo en exceso porque bebo con la boca de mi padre (Moreno, 2016, p. 31).

Black out reconstruye, por otra parte, los avatares de una comunidad de escritores bohemios a los que la narradora sobrevive: Miguel Briante, Norberto Soares, Claudio Uriarte y Charlie Feiling. Figuras que se mueven entre la literatura y el periodismo en una escena intelectual que por momentos vuelve a ambas prácticas indistinguibles y al alcohol un elemento indispensable de la tríada: “la vida de bar como *gymnasium* amistoso-retórico-intelectual” dirá Alan Pauls (2020) sobre el escenario etílico que atraviesa los relatos de la novela. El autor, quien además ensaya posibles constelaciones de escrituras en las cuales incluir la novela de Moreno, también afirma sobre la obra:

Imposible no leer *Black out* como el libro de los muertos de Moreno y una época (y casi obligatorio leerlo en diálogo con el segundo tomo de los *Diarios de Emilio Renzi* de Piglia y el amante *Miserere* de Germán García, los otros dos notables mapeos de los años '70 que aparecieron este año) (Pauls, 2000, s/d).

La novela reúne múltiples anécdotas de borracheras, bares, compañeros de tragos y las reflexiones y teorías que las mesas del Alex Bar, el Marcone, BárBaro, La Giralda, La Paz o el Ramos de la calle Corrientes habilitaron. El armado de un recorrido o mapa de bares (casi como un croquis urbano de la bebida) es la excusa que permite a la narradora practicar una antropología de los bajos fondos intelectuales: elaborar perfiles de la marginalidad porteña, reconstruir teorías más o menos delirantes sobre psicoanálisis o literatura y recordar el oficio de escribir que atravesó a su comunidad. Con todo esto, en la elegía al alcohol que *Black out* retrata (la narradora despidió y honra a sus muertos y al alcohol en simultáneo) es posible observar cómo irrumpen múltiples formas de la pausa y la detención.

Por una parte, las crisis de ausencia, los eventuales estados de alteración de la conciencia, las breves desapariciones que la dipsomanía provoca (esos “hoyos negros” a los que refiere el título de la obra) rompen, podemos pensar, con cierta coherencia temporal, cronológica, discursiva de la narración. El alcohol (como tema) contamina la disposición formal de la obra dando lugar a un texto híbrido, desordenado o incluso por momentos, delirante.

A nivel temático, el alcohol atraviesa todos los relatos y cada una de las glosas del pasado que en ellos se ensayan; la borrachera es ese *petit-mal* que motoriza la narración. El “apagón” que el consumo suficiente de alcohol produce, los umbrales de la (in)conciencia entre los que se ensueñan crónicas o mascullan teorías, el desajuste temporal que impone cierta lógica de los bares, empujan a la narradora hacia diversas formas, de nuevo, de la suspensión: “como a menudo planeo mis frases metida en la cama (...) es probable que me vaya deslizando de la vigilia al sueño y, poco a poco, lo que memorice no tenga ninguna relación lógica” (Moreno, 2016, p. 325).

Con todo esto, entre las lagunas generadas por las medidas excesivas de whisky o ginebra, se hilvanan también en *Black out* historias que componen retazos de la literatura y cultura argentinas. El retrato de una generación de escritores menores, marginales y no institucionalizados (plebeyos, prefiere nombrarlos la autora) opera como una revisión de historias y escrituras que circularon por los años '60 y '70 en un entorno más asociado al bar y la mesa de redacción que a la academia. Pero este gesto (el revisitar, el volver a contar) no se agota en la recuperación de figuras y escrituras de una

escena *under* setentista. La reelaboración de los relatos de la literatura que se delinearán en la novela alcanza también a una zona ya canonizada, y es la que sobre todo me interesa trabajar aquí.

El alcohol habilita líneas de fuga hacia relatos menores, versiones otras y nuevas formas de (re)leer ciertas zonas de la literatura argentina y su historia. El *blackout* invita a una reconstrucción (siempre imposible, por su parte) no solo de la noche anterior, en buena medida olvidada, sino también de numerosos relatos tradicionales de la literatura argentina. Es así que, entre los compañeros de copas o de redacción, se cuelan por su parte José Hernández, Lucio V. Mansilla, Domingo F. Sarmiento, Osvaldo Lamborghini, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Héctor Libertella o David Viñas, por citar solo algunos casos: el canon mayor (literario y también crítico) es contaminado por las ficciones éticas que Moreno delinea.

Así, el alcohol, como vía de múltiples formas de la alteración y el desvío, ingresa para distorsionar algunos de los relatos considerados fundacionales de la cultura nacional. El *blackout* y el reordenamiento de los fragmentos que él deja en los raptos de sobriedad funcionan como gesto para la conformación de una genealogía *otra* de la literatura argentina. De esta forma, casi como en una declaración de principios críticos, teóricos y formales, la narradora de *Black out* impugna cierta idea de origen que dominó en buena medida el canon crítico argentino de las últimas décadas descubriendo una multiplicidad posible en los discursos sobre la literatura y la cultura:

Si David Viñas dijo que la literatura nacional empieza con una violación, habría que corregirlo un poco diciendo que empieza con un *mamarán*. En la misma mesa donde se tortura al unitario, se juega a las cartas y se llenan las achuras, los mazorqueros se colocan. ¿Sería posible el matadero si fuera un relato *en seco*? (el subrayado es de Moreno) (Moreno, 2016, p. 209-210).

Si escribir es escarbar (como entiende la narradora en la transcripción de sus diarios de abstinencia (Moreno, 2016, p. 248), me ocuparé aquí de evidenciar qué relatos son *removidos* en las reescrituras de la tradición literaria atravesadas por el alcohol que en *Black out* aparecen. ¿Qué nuevos comienzos son propuestos o delirados y cómo las pausas alcohólicas colaboran a revisar esos discursos “mayores” de y sobre la literatura? Interrogar eso “otro”, ese resto que la borrachera habilita y que aflora en el ensueño de la resaca será uno de los principales objetivos en este trabajo.

Reescrituras del canon en clave ética

“Este chilla, algunos lloran,
y otros a beber empiezan
de la chusma toda al cabo
la embriaguez se enseñoera”.

La cautiva
(Echeverría, 1961, p.62)

El *blackout* producto de la intoxicación ética opera como sinécdoque de una pausa del pensamiento, la acción, incluso del yo:

Paladeaba la anécdota pero mi fantasma de fusión era más extremo: mutilarme de mi identidad, cualquiera que fuera, y pasarme al otro hasta la desaparición de mi pasado, hasta hacerme ilegible para los propios; tener la jeta del coronel argentino Manuel Baigorria, esa jeta cruzada por una cicatriz que lo partía al medio como logo de su vida entre el cuartel winca y los toldos (Moreno, 2016, p.59).

Las lagunas, los olvidos, las interrupciones del “apagón” que la ebriedad extrema impone no solo desestabilizan el reconocimiento de sí, sino también la linealidad del discurso en una narración en la que la coherencia argumental tambalea constantemente hasta encontrar, de nuevo, su estabilidad capítulos más tarde. Alternando registros y estrategias múltiples (las páginas de *Black out* fluctúan entre un *fluir* de la conciencia y un tono crítico-teórico), el relato de la narradora muda, se mueve y evoca múltiples escenas y relatos tradicionales de la literatura argentina para, en los largos paréntesis que son introducidos en la narración, deformarlos. Siguiendo la fantasía transcrita en la cita anterior:

¿O por qué no ser general Mansilla como emperador de los ranqueles, más alto que el Empire State con su manto de esfinge en cuero de jaguar, un pie en el Ande, otro en el Plata, rodeado de un ejército de jinetes montados en guanacos y en avestruces, en yeguas petisas o en palos? ¿O el Aguará que Fray Mocho descubre entre los pajonales del Paraná -Colegio nacional, *revólver* suizo de balas de cobre, gusto por el crimen y botas coloradas-? Si yo fuera él, la orla de mi estampita sería de esas plumas blancas con que se saquea a las garzas para hacerse un *agraite*, trenzadas con macaes embalsamados en la pose de ouroboros para pescar una mojarrita; mi música, la de los chicharrones hirviendo en la grasa de una olla ranchera, la del fuego crepitando cuando el malón se aleja de las últimas poblaciones, los gritos falsos de aves nocturnas con que los matreros se hacen señas entre los esteros. ¿O la inglesa que, inclinada sobre el cuenco de su mano, ha olvidado el inglés por el araucano, bebe sangre de oveja a

espaldas a esa otra inglesa, abuela de Borges, que inútilmente se ha ofrecido salir de los toldos y ahora, con ese gesto, desafía? (Moreno, 2016, p.60).

Reinsertar ciertas anécdotas que conforman los textos de la literatura nacional del siglo XIX comprende en *Black out* algo del orden del ensueño: soñar, fantasear, recordar en una distorsión tal que el texto se reversiona y se *vuelve otro*. Moreno se divierte con la tradición literaria en un gesto que se aproxima al que describe Sylvia Molloy en su ya famoso ensayo “La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos” (2000): desviar la lectura (vale recordar las cercanías etimológicas entre los verbos *divertir* y *desviar*) y horadar los textos ingresando por intersticios poco explorados, inesperados, raros. Revisitarlos *desde* el género, propone Molloy, identificando zonas que han sido (más o menos intencionalmente) ignoradas y, con ello, recuperarlas en renovadas lecturas. Si bien las cuestiones asociadas al género, como veremos, no son para nada ignoradas en la obra de Moreno, podríamos decir que más bien en *Black out* la lectura será *desde* el alcohol.

Es así que borracha, la narradora de la novela también se *vuelve otra* (u otro: se vuelve el propio Lucio V. Mansilla)². El ensueño remite a su vez a la escena de *remate* que el propio general narra en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), uno de los intertextos predilectos de Moreno³. Los excesos experimentados en la *orgía ranquel* descrita en la entrega número 26 del folletín publicado originalmente en el diario *La Tribuna*, conducen al narrador a un estado de semi-inconciencia donde el ensueño y la fantasía también toman lugar:

Soñaba que yo era el conquistador del desierto; que los aguerridos ranqueles, magnetizados por los ecos de la civilización, habían depuesto sus armas [...] ¡Escucha la palabra de la experiencia, hazte proclamar y coronar emperador! Imita a Aurelio I. Tienes un nombre romano. *Lucius Victorius imperator* sonará bien en el oído de la multitud (Mansilla, 2006, p. 246).

El alcohol deviene una línea argumental a partir de la cual se recuperan relatos para volver a narrarlos en clave *alcohólica*. Cualquier mito de origen (anclado en la literatura en estos casos) es refutado en tanto la reversión impugna cualquier ilusión de comienzo único, impoluto. Al recontar las escenas que conforman la tradición literaria, la narradora de *Black out* no reemplaza necesariamente un mito por otro, sino que exhibe las potenciales variantes, los posibles devenires o, en síntesis, el carácter azaroso de los comienzos:

No por ser simple líquido, la ginebra es menos importante que la muerte de Beatriz Viterbo como condición de “El Aleph”, es el argumento químico del

disgraciarse de Fierro, antes de lanzar la injuria que terminará con la muerte del Negro (“Va... ca... yendo gente al baile”). Es que el porrón es el embajador del cuchillo: antes de que el rival se venga al humo. Al Negro la ginebra *le pega* dos veces: desde la copa y desde la botella que Fierro le tira antes de ensartarlo (Moreno, 2016, 99).

El gesto inscrito en *Black out* parece ser: todo puede recontarse desde el alcohol (como podría hacerse desde cualquier otro punto). El motivo étlico se desplaza en tiempo y espacio para pivotar del siglo XIX al XX, de la pulpería o los toldos ranqueles a la mesa de un bar del barrio porteño de Once o la redacción del diario *Tiempo Argentino*. De allí que el campo de alusiones y resignificaciones alcohólicas sea en la novela tan amplio y complejo.

Al mismo tiempo, si en *Black out* la borrachera significa, como ya se ha expuesto, una alteración de los sentidos, una confusión de tiempos y una salida-de-sí por lo menos momentánea, la mesa del bar (o la de la redacción en su defecto, con whisky de por medio) significará por su parte si no una suspensión, una puesta en cuestión de ciertas jerarquías, más puntualmente, la jerarquía masculina. Recuperando ahora las figuras de Alfonsina Storni y Norah Lange, la narradora ensaya también hipótesis sobre la bebida como morada de la *otredad* femenina. Una feminidad torcida, si se quiere, por fuera de la norma:

Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina en el Café Tortoni, Norah Lange en el Auer's Keller. Como Alfonsina, quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas -una gota de esmalte detiene la corrida-, la varonera ante cuya sorna se ponen a prueba las teorías, la amada vitalicia pero protegida por el tabú del incesto a la que se descubre de pronto como la amante más fiel aun en su traza impostada de pependciera. Estaba convencida de que, más que ganar la universidad, las mujeres debían ganar las tabernas. Era la época en que el antipsiquiatra David Cooper denunciaba a la familia como lugar patógeno. Y la familia - agregaba yo - no se opone al mundo, sino al bar (Moreno, 2016, p.98).

Este fragmento puede vincularse, por su parte, con la ya extensamente comentada (Viñas, 1986; De Mendoça, 2013) escena del fogón argentino narrada, nuevamente, por Mansilla en *Una excursión*. En las crónicas del general, la dificultad de avance que supone el terreno, la caída del sol o el cansancio de los caballos, impone la pausa y con ella, la disposición del fogón. También, alrededor de sus resplandores, sugiere Mansilla:

Desaparecen las jerarquías militares. Jefes superiores y oficiales subalternos conversan fraternalmente y ríen a sus anchas. Y hasta los asistentes que cocinan

el chero y el asado, y los que ceban el mate, meten, de vez en cuando, su cuchara en la charla general, apoyando o contradiciendo alguna agudeza o alguna patochada (Mansilla, 2006, p. 52).

En *Una excursión* el fogón aparece por y para la pausa: el avance “civilizatorio” que procura el general Mansilla sobre tierras ranqueles se ve afectado por la necesaria detención de la comitiva, donde las necesidades “nutritivas” (comida y alcohol) ocupan un rol central: los indios beben “sin método”, señala el general, en un ritual donde un *yapaí* tras otro invita al fatal “remate”. Las pausas de la marcha imperial, sintetizada en este círculo “bárbaro” en el que Mansilla pretende mimetizarse con *lo otro* (los indios)⁴, afecta a su vez las detenciones y los tiempos de la narración en una singular contaminación entre diégesis y extradiégesis: el relato dispuesto en las crónicas se acelera o ralentiza según lo haga la marcha de la excursión *real*. Las detenciones que obliga el viaje son las que habilitan la irrupción del resto de los relatos que, leídos como digresiones, pueblan la obra de Mansilla.

Sobre la real o posada distribución igualitaria de los placeres del fogón en las crónicas de Mansilla no nos ocuparemos aquí⁵. Sin embargo, esta presunta democratización que se explicita (no ya solo de los placeres, sino también de las bajezas) aparece también en el paisaje de cantina que Moreno pinta. En la construcción mitológica de los bares que aparece en *Black out* se traman también vínculos con estas otras escenas paradigmáticas de la literatura argentina atravesadas por el fogón, la cantina, la pulpería o el bar, en resumidas cuentas, espacios de suspensión, “desperdicio” y redefinición del tiempo:

La intervención de alguien que acaba de llegar y apoya el impermeable sobre la barra, la caída de un cuerpo al suelo entre los maníes, la canción espontánea conocida por todos, democratizan *la puesta* del alcohol. Hasta los estados son para todos: euforia, beligerancia, depresión (El subrayado es de Moreno) (Moreno, 2016, p. 98-99).

La narradora de *Black out*, aclara, no toma ni *chupa*, sino que bebe (insiste en este verbo) para infiltrarse, con la soltura que solo habilita una generosa medida de alcohol en sangre, en una mesa de *gentlemen* que representa, también y a su manera, una especie de comunidad *otra*: una no académica, no universitaria, no aristocrática. La de los escritores plebeyos entre los que la narradora se erige como “la Carolina de Mónica del Once” (Moreno, 2016, p. 73). En palabras, nuevamente, de Alan Pauls:

Se bebe para pertenecer, dice Moreno, pero para pertenecer a lo otro, a lo que no nos está destinado por naturaleza, clase, género o cultura, a lo que se nos niega o escapa. Vía regia hacia lo heterogéneo, la botella es el atajo que una época

obsesionada por los ritos de pasaje propone a la hora de acceder a formas de vida comunitarias que "no corresponden" (2020: s/d).

Lo otro, los otros y aquello que se encuentra *del otro lado* atraviesan la(s) obra(s) de Moreno así como también atraviesan los textos tradicionales citados en ella: esa otredad es descubierta en una especie de *ebriedad* textual, en una mixtura y dislocación de los discursos legítimos de la tradición. En el juego intertextual que Moreno propone, somete los textos a un enrarecimiento⁶ que evidencia el desvío como práctica crítica, literaria y ética. A fin de cuentas, *Black out* es sobre todo una obra cuyo argumento principal es el *dar(se) vuelta*.

Los indios, los gauchos (como veremos), las prácticas sexuales no normativas, el pueblo, las mujeres, los y las escritoras forman parte del paisaje de una disidencia (intelectual, sexual, de clase, género o racial) que, finalmente, conforma buena parte de la reescritura del canon que la obra propone:

Cuando Cruz y Fierro se van al desierto, el beso por turnos al porrón es la garantía de que se trata de una de esas uniones homosexuales con instintos coartados en su fin como llamaba Freud a la homosexualidad sublimada del *macho a macho* (...). El porrón que pasa de mano en mano, los gargueros calientes, y el estiramiento de pescuezos me hace pensar en una felatio por turnos (El subrayado es de Moreno) (Moreno, 2016, p. 99).

El porrón, la distribución por turnos y la unión a través del trago inauguran en este caso una relectura del clásico *El gaucho Martín Fierro* (1872) que propone un desarme de las formas del deseo y la sexualidad heteronormativas. Si bien la homoeroticidad, el deseo entre hombres y la reversión *queer* de la obra de José Hernández han sido ya exploradas en otras oportunidades (Kohan, 2015; Cabezón Cámara, 2017), el gesto de Moreno refuerza la operación que intento aquí desandar: la particular intervención sobre los discursos que han conformado una identidad cultural desde la literatura.

En la versión de *El gaucho Martín Fierro* que la narradora ensaya, las normas del género y la sexualidad son las que aparecen desviadas. Así, el considerado "texto fundacional de la nación" (un relato de las violencias de Estado pero también de y sobre *los machos*), es intervenido en un gesto que se burla de la coherencia de la matriz sexo/género/deseo que se esperaría atravesase cualquier prototipo de héroe y, también, cualquier proyecto de cultura nacional. La reversión que propone la narradora pone en crisis representaciones convencionales de los géneros, las sexualidades y las prácticas sexuales que aparecen en el centro de los relatos que han configurado la tradición

literaria de la nación, aquella que podemos entender como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 1980: p. 138). Hay así en *Black out* una frontera atravesada: la de los imaginarios erótico-sexuales legitimados que recorren los textos modélicos de la literatura argentina (y sus lecturas).

También es transgredido de forma continua el umbral que separa la cordura que permite la sobriedad de la violencia que puede provocar el fuera-de-sí etílico: “Hay una euforia en el alcohol, un crescendo jovial que, paso a paso, se va volviendo oscuro hasta que asoma su fondo de irascibilidad y deseo de hacer daño” (Moreno, 2016, p. 289). En las hipótesis sobre el alcohol que en *Black out* se exponen también afloran reflexiones sobre la violencia, donde el binomio civilización-barbarie que ha atravesado la literatura, cultura y crítica argentinas desde *El Facundo* en adelante aparece tematizado para, de nuevo, encontrar sus réplicas en la bebida: “En *La excursión* no hay violencia sin alcohol” y también “los libros de la Nación ponen al mamarán en la frontera y en tierra adentro: solo la *Barbarie borracha*, inquieta” afirma la narradora (Moreno, 2016, p. 207). En estas derivas textuales y literarias que revisitan la ya famosa dicotomía que atravesó los relatos ficcionales pero también culturales e ideológicos de la nación, la narradora retoma inevitablemente también a Sarmiento para, de alguna manera, *darlo vuelta* en un gesto que alinea las hipótesis del escritor con las propias:

En la figura de *El cantor* Sarmiento escribe que el gaucho argentino bebe hasta matar. Pero lo dice desde el revés: ‘el gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan, y cada pulpería tiene su guitarra para poner en manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados a la puerta anuncia a lo lejos dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia’. Luego escribirá que no suele matar sino marcar con el cuchillo, a menos que esté muy borracho. Beber es una excepción a la que se tienta de tal modo que se vuelve regla y la regla, *desgracia* (Moreno, 2016, p. 208).

Pero por su parte, el caudillo Facundo Quiroga, encarnación de los males que amenazan a la civilización según Sarmiento, es abstemio. La narradora no deja de notar la ausencia alcohólica en ese tratado político que es *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845): “(Sarmiento) pone un testigo de la infancia para decir que Facundo no solía beber nunca. De sus vicios, el que señala es el del juego [...]. Para Sarmiento, *civilizar es volver a enderezar la libido hacia un fin correcto*” (El subrayado es mío) (Moreno, 2016, p. 208-209).

La reescritura en *Black out* es también una textualización de deseos y prácticas insurrectas. Justamente, no se trata de *enderezar la libido* ni mucho menos de dirigirla hacia un *fin correcto*, sino que más bien la obra propone la transgresión como forma de vida y escritura (en una narración donde ambas se atraviesan mutuamente). *Black out* hace ingresar la amnesia y también la paranoia alcohólica como estímulo del pensamiento y el exceso como método para la intervención sobre los discursos críticos que conciernen a la literatura. En este gesto, desautoriza los “grandes relatos” literarios (el canon) como así también los “grandes discursos” *sobre* lo literario (la crítica que los ha instaurado y que ha propuesto luego modos de lectura); desanda lecturas normalizadoras para impugnar cualquier autoridad *discursiva*.

Conclusiones

No me he propuesto en este trabajo un abordaje exhaustivo de la última novela de Moreno en su totalidad; una labor que requeriría la puesta en funcionamiento de múltiples herramientas conceptuales y analíticas y sin dudas una más amplia dedicación. Como he intentado indicar al comienzo, *Black out* es una obra heterogénea que comprende numerosas líneas narrativas que, a la vez, encierran diferentes tipos de relatos, gestos y propósitos. La posibilidad de lecturas es enorme y el número de propuestas de análisis posibles incalculable.

Más bien he ensayado aquí una lectura que se detiene, sobre todo, en lo que comprendo como un trabajo genealógico que Moreno emprende en *Black out*: una revisión en clave muchas veces jocosa, irónica y, finalmente, revulsiva de escenas originales de la literatura argentina que han configurado, cada una a su manera, un idea de “ser” o “identidad nacional” en una serie de gestos que involucran determinados componentes político-ideológicos. Vale recordar, en este marco, cómo

[a] lo largo del siglo XIX los procesos de territorialización y apropiación discursiva del espacio en Argentina fueron configurados desde procesos escriturarios y desde interacciones discursivas que instituyeron performativamente un proyecto de país, de Estado y de Nación, “definiendo el cuerpo de la patria y sus límites, su territorio y su identidad, lo que debía formar parte de ese cuerpo y lo que no, su política de inclusiones y de exclusiones bajo el conjuro de una idea de lo que debía ser ‘la Nación’” (Moyano, 2002, p. 51) (Moyano, 2008, s/d).

Algo del orden de “lo patrio” es también removido en tanto los discursos literarios legitimados de lo “nacional” (y las identidades que estos incluyen) son, en buena medida, burlados en las fantasías que el alcohol permite. *Black out* es una loa al alcohol pero

también una despedida, un duelo (la narradora *ha dejado*): “el alcohol es una patria, por eso nunca se la pierde. Solo se puede estar exiliado de ella” (Moreno, 2016, p. 258).

Si el alcohol es la línea argumental que atraviesa finalmente todas las historias que componen *Black out*, resulta inevitable detenerse, una vez más, en la disritmia que su ingesta provoca: las pausas que el *blackout* y las derivas alcohólicas imponen ofrecen una serie de nuevas temporalidades que desafían la linealidad histórica y proponen la apertura hacia un ritmo *otro*, descolocado: saltos abruptos, vacíos argumentales, mixturas inopinadas de registros, géneros y temas. Los materiales literarios que conforman una tradición cultural son exhumados y puestos a circular en temporalidades diversas y versiones revulsivas que ponen en crisis, en este caso, también los mandatos de lecturas.

En *Nietzsche, la genealogía, la historia* (2005), Michel Foucault recupera algunas reflexiones en torno a la genealogía: una práctica destinada a impugnar la idea de origen, reírse de los (en apariencia) incuestionables comienzos. Que la literatura argentina haya comenzado con un *mamarán*, como afirma la narradora de *Black out*, es tan posible como que lo haya hecho con una violación, como indica la ya famosa hipótesis de Viñas (Sosnowski, 1996). En la lectura que aquí propongo, *Black out* sugiere una problematización y desnaturalización de la idea de comienzo. Con sus nuevos relatos inaugurales la narradora simplemente nos advierte: podría ser la violencia sexual, podría ser la borrachera, el comienzo podría ser cualquier otro que nos inventemos. “Hay que hacer pedazos lo que permite el juego consolador de los reconocimientos” también indica Foucault (2005, s/d), quehacer que Moreno, en su literatura a martillazos, lleva a cabo hábilmente.

Referencias

1. Pauls (2020) señala una multiplicidad de significados posibles asociados a esa sangre menstrual que en *Black out* aparece en demasía, exagerada: una manifestación individual de una violencia política que atravesó la generación de la autora/narradora. Al recuperar aquella lectura, Moreno afirma: “Tuve una enfermedad sin tragedia, endometriosis, con la que sangraba constantemente y ese era el momento de la sangre derramada: había desapariciones, fusilamientos, atentados... y aparte estaba la expresión ‘la sangre derramada no será negociada’, y entonces Pauls se da cuenta de que es el mismo periodo en que yo sangré por mi enfermedad. Recuerdo cuándo empecé y cuándo terminé con la enfermedad, cuando me opero, y dura exactamente la dictadura, del 76 al 83. De eso se da cuenta Alan Pauls, como si hubiera sido un desplazamiento a lo físico e individual de algo que estaba como paisaje social” (Moreno en Rodríguez, 2019, s/d).
2. Resulta interesante leer esta cuestión en relación a las estrategias de construcción del nombre que la autora ha puesto en práctica a lo largo de su carrera (iniciada en el periodismo en los años a los que hace referencia la novela). Cristina Forero adopta el seudónimo en una serie de gestos que se explican en la iteración de las M y la sustitución del “Forero” por el “Moreno”, apellido de su

primer esposo, también periodista; Mariano Moreno, considerado primer periodista argentino y Margarite Moreno, íntima amiga de la escritora Colette (cuya lectura marcó la experiencia de lectura de la escritora) (De Leone, 2011). También Crespi (2017) lee en el gesto un “nombre propio profanado y un apellido expropiado a la lógica patriarcal. La lógica retroactiva señala siempre una refundación del lugar de la enunciación y hace emerger una mitología pagana, irónica, casi contra natura” (p. 100). En esta línea, y acompañando el gesto que la posiciona nuevamente en los umbrales de lo femenino-masculino, Ricardo Piglia afirma en la contratapa de *Teoría de la noche* (2011): “María Moreno es uno de los mejores narradores argentinos actuales. Tal vez el mejor.” (El subrayado es mío).

3. *Una excursión a los indios ranqueles* aparece de forma recurrente en la producción periodística y literaria de María Moreno, ya sea ocupando un rol central en sus trabajos (como por ejemplo la crónica “Siempre es difícil volver a casa” publicada por el diario *Página 12* el 1 de julio del 2001) o irrumpiendo de forma fugaz y fragmentada. María Moreno ha declarado en numerosas ocasiones su devoción por el texto de Mansilla con quien afirma, jocosa, “haber contraído un segundo matrimonio literario” (Contreras, 2011).

4. El tema del fuera-de-sí o incluso del doble se torna central en la narración de los excesos que la narradora compone: mientras que Mansilla afirma que “comía como un bárbaro...” (2006: 202) (figuración de lo *otro* abyecto), sentado frente al fuego, Moreno explica que “todo alcohólico ignora en qué momento pasó de ser Dr. Jekyll para convertirse en Mr. Hyde” (Moreno, 2016, p. 73).

5. Sin embargo, la narradora sí lo hace y discute la estrategia de Mansilla para dejar en evidencia uno de sus principales intereses: la pose (dedicada a los lectores o la comitiva según lo demande la ocasión). Afirma la narradora de *Black out*: “La jerarquía se muestra en qué, por más alcohol que sea, *no se toma* (ningún subalterno puede *asirlo* como propio); son Mansilla y el cacique Mariano Rosas los que lo reparten, de arriba para abajo en jerarquías, cada uno entre los suyos, con chifles, vasos, tazas y cuernos” (Moreno, 2016, p. 203).

6. *Cuirizar* podría ser un préstamo adecuado para describir el tipo de intervenciones que Moreno se propone en buena medida en el texto. El término, propuesto por Silvia Delfino y Flavio Rapisardi (2010), relocaliza al *queer* importado de la teoría norteamericana para darle una impronta local y sudamericana. Teresa De Lauretis fue una de las primeras teóricas en inaugurar una serie de usos teórico-políticos para una palabra que fue recolocada, a su vez, de las calles a la Academia (De Lauretis, 2015). Este movimiento involucró a su vez la resignificación del término: del insulto a la reivindicación por la diferencia sexual y fue retomado por diversos/as autores/as posteriormente. En términos muy concretos, diré aquí que la teoría *queer* se propone, entre otras cosas, cuestionar la heteronormatividad obligatoria y reivindicar las disidencias sexuales y de género.

Bibliografía

- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Contreras, S. (2014). Los tiempos de Lucio V. Mansilla. Cuadernos LIRICO, (10), 1-16. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/1710>.
- Crespi, M. (2017). Black out. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 4, 93-106.
- De Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Revista Mora*, 21, 107-118.
- De Leone, M. L. (enero-junio, 2011). Una poética del nombre. Los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los años ‘80 en el contexto cultural argentino. Cuadernos pagu, (36), 223-256. Recuperado de <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104->

[83332011000100009&script=sci_abstract&tlng=eshttps://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332011000100009&script=sci_abstract&tlng=e](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332011000100009&script=sci_abstract&tlng=e)

- Delfino S. y Rapisardi Flavio. (2009). Cuirizando la cultura argentina La Queerencia. *Ramona*, 99, 10-14.
- De Mendonça, I. (2013). Proximidades de Tierra Adentro. Escuchar y hablar en *Una excursión a los indios ranqueles*. *Estudios de Teoría Literaria*, 2, 33-50.
- Duras, M. (1993). *La vida material*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Echeverría, E. (1961). *La cautiva*. Buenos Aires: Huemul.
- Foucault, M. (2005). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- González-Sawczuk, S. (enero-junio, 2008). Lecturas sobre la tradición literaria argentina y construcción de una nación. *Mem.soc*, 12 (24), 7-17.
- Hernández, J. (2001): *El gaucho Martín Fierro*. En Lois, E. y Núñez A. (Coord.). *Martín Fierro*. Edición Crítica. Madrid: Scipione
- Kohan, M. (2015). El amor. En *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Link, D. (2019). Ficciones informales. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*. 2 (4).
- Mansilla, L. V. (2006). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Editorial Corporativa de Libreros.
- Molloy, S. (octubre-diciembre, 2000). La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos. *Revista Iberoamericana*, LXVI (193), 815-819.
- Moreno, M. (2011). *Teoría de la noche*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Moreno, M. (2016). *Black out*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Moyano, M. (2008). Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM, (15). Recuperado de: <http://journals.openedition.org/alhim/2892>.
- Moyano, M. (2002). La fundación ideológica de las literaturas nacionales. Literatura y territorialización en el siglo XIX argentino. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 18-19.
- Pauls, A. (2016). El libro de la semana por Alan Pauls: *Black out* de María Moreno. Buenos Aires: *Télam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201612/174472-libros-novedad.html>
- Rodríguez, A. (2019). Entrevista a María Moreno: “El alcohol me salvó de experiencias que me parecen más terribles”. Buenos Aires: Letras Libres. Recuperado de:

<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/libros/entrevista-maria-moreno-el-alcohol-me-salvo-experiencias-que-me-parecen-mas-terribles>

- Sosnowski, S. (Comp.). (1996). *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*. Buenos Aires: Ayacucho.
- Viñas, D. (junio, 1982). Lucio V. Mansilla a contraluz: de duelos, chinas, memorias y olvidos. *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 1-7.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**UNA PAUSA PARA FUMAR
EL CANNABIS EN LA POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA**

**A PAUSE TO SMOKE
CANNABIS IN CONTEMPORARY ARGENTINEAN POETRY**

(a Martín Armada)

“Quisiera escribir algo que venga de las cosas, como el vino de las uvas”.
Walter Benjamin, *Haschisch*.

Resumen

Poemas que hablan del faso y, en un punto, empiezan a ser hablados por él. ¿Cómo es posible? ¿En qué momento el poema empezó a hablar del cannabis y el cannabis logró hablar en el poema? Este artículo propone un recorrido crítico por esa posibilidad para desembocar en una lectura de la poesía argentina contemporánea atenta a los diálogos entre escritura y cannabis en tanto sustancias pausantes.

Palabras clave: cannabis; poesía argentina contemporánea; teoría literaria.

Abstract

Poems that talk about marihuana and, then, start to be spoken by it. How is this possible? In witch moment the poem started to talk about cannabis so then cannabis could talk in the poem? This paper purpose a critic itinerary across that possibility in order to read contemporary Argentinean poetry in the dialogues between writing and cannabis as pausing substances.

Key Words: cannabis; contemporary Argentinean poetry; literary theory.

La ley del porrema: pausar la prohibición

En *Alguna vez pensé esto*, Mariano Blatt (2014) escribe: “Entregué medio porro y a cambio recibí un poema” (p. 28). En esta dinámica de trueque, imagino un momento de detención, de pausa, donde ambas sustancias –cannabis y poema– se cruzan para pasar de una mano a otra. En la estasis misma del canje, una equivalencia, necesariamente, se instala. Cuando Marx (2008) analiza el concepto de valor de cambio entre 75 kilogramos de trigo y 100 kilogramos de hierro, llega a la conclusión de que “existe algo común, de la misma magnitud, en dos cosas distintas” (p.46). Si el valor de uso señala un sistema de diferencias en la base del capitalismo, el valor de cambio permite establecer, como compensación, una serie de relaciones entre mercancías completamente diferentes. Marx llama “modos de expresión” (p.46) a esas similitudes que el valor de cambio permite dinamizar entre objetos disímiles, denominación que nos lleva a leer la lógica del signo poético en clave económica.

Podríamos decir: porro y poesía, para intercambiarse como equivalentes, deben compartir sus “modos de expresión”. La categoría no parece resultar tan extraña para la poesía, pero sí para el porro: ¿cuál será el modo de expresión de una *sustancia muda* cuando entra en una relación de intercambio con una *sustancia parlante*? ¿Qué híbrido saldrá de esa cruce? Seguramente algo del orden del contagio debe activarse en la permuta: la sustancia muda deberá ganar un poco de voz y la sustancia parlante deberá ceder un porcentaje de mutismo para que, luego, la sustancia muda pueda expresar su valor. Para que el poema pueda servir como moneda de medio porro (no es uno entero; es medio, casi una metonimia, en todo caso un porro incompleto, un resto, un poquito, quiero decir: no es *total* la hibridación) deberá poner a disposición de la sustancia cannábica su materia prima por excelencia: las palabras. El poema deberá devenir mitad *porrema* para poder canjearse por *medio* porro en su medida justa: el poema como porrema deberá hablar del porro y deberá ser hablado por el porro. El porro, por operación transitiva, deberá dejarse transformar en máquina poética, en un dispositivo químico-tecnopoético.

Avancemos un poco en este razonamiento: a la vez, Marx deja bien en claro que la *magnitud* del valor se mide “por la cantidad de ‘sustancia generadora de valor’ —por la cantidad de trabajo— contenida en ese valor de uso. La cantidad de trabajo misma se mide por su duración” (p.49). El trueque de Blatt nos pone, entonces, ante un cuadrilátero de

sustancias: medio porro, un poema, el trabajo que costó producir tanto una cosa como la otra y el tiempo invertido en ese trabajo. En “Retóricas de la droga”, Jacques Derrida (1995) piensa una relación de exclusión entre la toxicomanía y el trabajo del poema. En esta entrevista, se refiere a las figuras del dictado de la poesía como formas de la alucinación originaria. La palabra *inspiración*, cara a la poesía –incluso al día de hoy–, sugiere, de hecho, un sentido relacionado con la ingesta física de sustancias. La inspiración y el dictado de la poesía se encuentran íntimamente relacionados: escrituras que se constituyen exclusivamente en su alteridad, en las cuales los dioses o las musas actúan como ventrílocuos de las palabras del poeta. Pero cuando aquello que habla a través del poeta no es precisamente un dios o una musa sino una sustancia muda y artificial que atina a guiar – ni siquiera completamente, sino a medias– el dictado de la poesía, entonces una relación se suspende: la relación con el trabajo. Dice Derrida:

Un poema tiene que ser el producto de un trabajo *efectivo*, aunque las trazas de la elaboración se borren en él. En todo caso es el no-trabajo lo que se descalifica. La obra auténtica, como parece indicarlo su nombre, tiene que ser el resultado de un trabajo (con mérito y recompensa), y de un trabajo responsable, hasta el mismo límite en que el trabajo se borra, borra sus trazas o se borra ante lo que le es dado. Y aún si la obra es la de un trabajo sin trabajo, sumiso al dictado del otro, se necesita además que esta alteridad sea auténtica y no ficticia, no simulada o estimulada por proyecciones artificiales. Es en nombre de esta autenticidad que la toxicomanía es condenada o deplorada (p.39).

Si desde acá volvemos al texto de Mariano Blatt, podríamos pensar que algunas de las cuatro sustancias entran, de inmediato, en contradicción: el poema como producto de un “trabajo efectivo” no puede ceder espacio para que el cannabis hable, para ser hablado por el cannabis, para que el medio porro produzca un *modo de expresión* particular en su interior, así como tampoco estaría del todo bien hablar del cannabis, dado que muy pronto el tema puede ganar autonomía, transmutarse y empezar a dictar. Entonces: ¿cómo llega a hablar el porro en el poema? ¿Cómo hace un poema para ser hablado por el porro? ¿Cómo es posible su equivalencia simbólica en un sistema de valores clásico?

Queda claro, en lo que dice Derrida, que algo se encuentra originariamente prohibido en términos históricos y culturales: el dictado es una actividad regulada por una alteridad autorizada. Esta prohibición excluye terminantemente del esquema poético cualquier

sustancia muda, cualquier *fármakon* que quiera conquistar una porción, una parte de la voz en el cuerpo textual de una escritura poética auténtica, responsable de sí misma o de un superior con licencia para dictar. Lo mejor que puede hacer el *fármakon* es callarse, cerrar la boca: mejor no hablar de ciertas cosas. Entiéndase: hablar del porro en el poema, que el poema sea hablado por el porro –y peor aún: intercambiar un poema por medio porro– constituye un dilema legal afianzado en una prohibición que, como bien advierte Derrida, tiene, por lo menos, veinte siglos de peso.

Y, sin embargo, medio porro y un poema han intercambiado sus lugares en un sistema de trueque. Esto no sería posible sin transgredir momentáneamente esa ley originaria, sin suspenderla, sin pausar la prohibición que inhibía la aleación entre estos elementos en tanto asociación ilícita condenada por tóxica, por atentar contra la pureza de una poesía *legal*, que se pronuncie de acuerdo a los sanos y buenos repartos de una correcta legislación: un poema no podrá ser nunca porrema, no puede hablar del porro ni mucho menos dejar hablar al porro, ser hablado por él.

Pero lo cierto es que ese medio porro (un *casi* porro) ya está empezando a hablar, no solo en el poema, sino acá mismo, ahora mismo. ¿Cómo habla? ¿Qué voz tiene? ¿Qué dice?

Porros y camellos

“Casi todos los poetas fuman porro” es el título del prólogo que escribe Fernando Callero (2013) para la antología de poesía santafesina *Yo soñaba con comprarme una combi*, editada por Lucas Collosa y Gervasio Monchietti. Otra vez, vuelve a aparecer un sistema de valores semejante al que encontrábamos en Mariano Blatt: la poesía, el porro como objeto parcial y la economía confluyen entre el título del libro y el título del prólogo. ¿Qué viene a calificar ese título? ¿Cuáles son sus alcances en términos simbólicos, más allá de la práctica que designa? Lo que mueve a reír –la gracia, digamos– es que, en el desarrollo del prólogo, Callero no hace ni la más mínima referencia al tema, más allá de una mención, al pasar, de la palabra “droga”, cuando comenta los poemas de Santiago Pontoni. La gradación humorística (el “casi”) matiza la afirmación a la vez que la vuelve certera, incrementando sus posibilidades argumentativas al acotar el rango de su alcance propositivo: no son *todos* los poetas, sino *casi* todos, aunque esa gran medida es tan amplia

que termina operando bajo el efecto de cierta generalización, al punto tal que ni siquiera resulta necesario, para Callero, retomar o explicar ese sintagma. La generalidad aumenta tratándose de una antología de poesía santafesina que, de pronto, se ve fuertemente desterritorializada en el porro como elemento común a “casi todos los poetas”. Callero, entonces, no vuelve sobre el título y su texto de presentación es, en términos de una estilística de la crítica, lo contrario al tono “irreverente” de ese enunciado que funciona –casi– como una declaración: se trata de un prólogo bastante formal que se detiene a comentar los trabajos de cada uno de los diecisiete integrantes de la antología.

Más allá de la designación de una práctica real por parte de “casi todos los poetas”, la declaración y su posterior abandono enunciativo, generan, por el contrario, un efecto de amalgama, de incorporación, de fusión, de síntesis, de equivalencia, al igual que sucedía en Blatt: como si el porro formara con la poesía una aleación tan obvia y evidente que cualquier explicación pecaría de burda y redundante, la irrupción de un camello en el Alcorán. “Yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe”, argumenta Borges (1996) en “El escritor argentino y la tradición” (p. 270). Si cambiamos camellos por porro, la lógica sustractiva se mantiene intacta. Ese escamoteo significativo del “porro” genera el mismo efecto de autenticidad que la ausencia de camellos.

Como sea, lo cierto es que una asociación entre porro y poesía se repite para funcionar, en el caso de su máximo alcance, como caracterización de ciertas escrituras poéticas contemporáneas. Otra vez: el porro ya está hablando en la poesía, la poesía es hablada por el porro, y aún más: la poesía se define simbólicamente por la sustancia cannábica, a partir de su generalidad parcial. El poema empieza a hablar del porro, el porro empieza a hablar en el poema, el poema deviene porrema y las preguntas vuelven ¿Qué es lo que funda esa fuerza de identificación, ese sistema de equivalencias en el circuito simbólico de la poesía argentina contemporánea y su asociación con el cannabis? ¿Cómo se establece esta relación afín entre la sustancia poética y la sustancia cannábica? ¿En qué aspectos puntuales son intercambiables sus diferencias?

(Pausa I)

Texturas de la experiencia: droga, escritura y temporalidad

El sistema de valores que veíamos en Blatt y Callero no resulta extraño si entendemos a la escritura como la primera droga prohibida. En su lectura de los textos platónicos, Derrida analiza los problemas que conlleva la letra escrita entendida como *fármakon*: se trata de una escena conocida del *Fedro*, donde Zeus le presenta al rey egipcio Zamus la escritura como ofrenda, alegando que se trata de un *remedio* para instruir al pueblo. Pero el mismo calificativo de *fármakon*, sirve también para desestimar la escritura por sus aspectos negativos, peligrosos, en cuanto *veneno*: bajo la perspectiva de su censura farmacológica, la escritura es la mala imitadora de un *logos* fonocéntrico cimentado sobre un habla plenamente presente.

Y acá ya tenemos la primera pista: la escritura implica una operatoria de puesta en pausa de los sonidos fluidos del habla. La criogenia de la letra representa una droga peligrosa, por sus severas implicancias simbólicas: si la voz y la vida se caracterizan por el movimiento, la droga del texto representa una amenaza al instaurar su silencio siniestro, su perversa parálisis de estatua o, peor aún, su condición de cadáver maquillado, de falsa apariencia. En esta operación pausante, la escritura desnaturaliza el habla, que es pura pronunciación: he ahí el dilema narcótico que es imperioso reducir y controlar. La escritura es narcótica porque, por esta misma razón, adormece la memoria: la malacostumbra a una relación adicta de dependencia gráfica, la predispone y la somete a la toxicomanía de la letra como “sustancia maléfica y fruto de olvido” (Derrida, 2007, p.190). La censura platónica de la escritura se vuelve extensiva a la poesía y a la expulsión de los poetas de la República. Ese sistema de valores de cambio entre porro y poema adquiere un nuevo sentido cuando se perfila el origen narcótico de la poesía y sus dilemas narcopausantes.

Droga y escritura significan una misma amenaza: ambas sustancias alteran los tiempos de la voz, la inmediatez del soplo significativo que sale de la boca como el aliento mismo del ser y su íntima proximidad con el *logos*. Al operar sobre la percepción temporal, las drogas se comportan, a su vez, como un texto con respecto a la oralidad: pausan por un instante la arena escurridiza del tiempo y ponen al sujeto en una relación de extrañeza con sus propias palabras y pensamientos.

Thomas De Quincey (2013) registra el poder suspensivo del opio que “siempre parece calmar lo que se ha agitado y concentrar aquello que se ha distraído” (p. 48). De Quincey se refiere a distintas figuras de la pausa que produce la ingesta de opio: “trance” y

“ensoñación” (p. 55), “quietismo” (p. 56), “una tregua a las aflicciones secretas del corazón; un sabbath de descanso; un reposo de las labores humanas” (p. 56); el opio es un “bálsamo calmante” (p. 57); habla incluso de “efectos paralizantes” (p. 73) y de “letargo intelectual” (p. 76), “la inmensa dilatación del tiempo” que genera “la impresión de haber vivido 70 o 100 años en una noche” (p.79). Metáforas semejantes han sido utilizadas en la Antigüedad y en la Edad Media ante las novedosas prácticas de lectura silenciosa, designadas como trances hipnóticos de la letra que llega, incluso, a poseer al lector inmóvil con su murmullo *contranatura* de la parálisis escrita: el lector silencioso se encuentra en otro tiempo, en un tiempo dilatado, diferido o suspendido, siempre bajo los efectos del opio de la escritura (Cavallo y Chartier, 2011).

En su libro *Acercamientos: drogas y embriaguez*, Ernst Jünger (2000) escribe:

Si comparamos el tiempo, como es habitual desde antiguo, con la corriente de un río, parece que [...] bajo el influjo de narcóticos, el tiempo se remansa. La corriente fluye con más calma; las orillas se alejan. Cuando comienza el letargo, la conciencia va a la deriva como una barca sobre un lago cuya costa ya ni se columbra. El tiempo se vuelve ilimitado, oceánico. (p. 30)

Si la voz es el río vocal continuo e ininterrumpido por donde fluye la palabra, la escritura es el narcótico del habla, una droga que la ralentiza, la estira, le hace sentir el espacio, le otorga el peso de un cuerpo de tinta a su etérea naturaleza espiritual. En el prólogo a *El club del Haschisch*, compilado por Peter Haining (1976), Brian Aldiss escribe: “El factor tiempo quedó eliminado. ¿Podría ser, me pregunto, la razón principal por la que nos volvemos hacia las drogas, el hecho de que nos prestan una inmortalidad ilusoria?” (citado en Haining, p. 13). La experiencia de las drogas vuelve a coincidir con los efectos de la escritura como *fármakon*: “inmortalidad ilusoria” cataloga como otro de sus males prescritos y contraindicados por insalubres. Droga y escritura generan un mismo tipo de para un *logos* que se supone puro y autónomo: la adicción al tiempo pausado de la letra.

Deleuze (2008): “todas las drogas conciernen a las velocidades, a los cambios de velocidad, a los umbrales perceptivos, las formas y los movimientos, las micropercepciones, el convertirse la percepción en molecular” (p.146). ¿Y la escritura? ¿No es también un problema de velocidades, de cambios de velocidad? Así queda registrado, al menos, en los protocolos de autointoxicación que Walter Benjamin (1995) realizó entre 1927 y 1934, en

colaboración con Ernst Joel, Fritz Fränkel y Ernst Bloch: “¡Cuánto placer en el mero acto de desenrollar una madeja! Y este placer está profundamente emparentado tanto con el de la embriaguez como con el de la creación. [...] En el haschisch somos criaturas de prosa” (p.19). Síntesis perfecta entre escritura y droga, la droga genera *efectos textuales*, nos convierte en “criaturas de prosa”: el haschisch activa el *devenir texto de la percepción*. “Evidencias poéticas en lo fonético: planto en un lugar la afirmación de que, al responder a una pregunta, he usado la expresión «largo tiempo» sólo por medio (digámoslo así) de la percepción de un largo tiempo en el sonido de ambos términos. Siento esto como evidencia poética” (p.29). La inmediatez del fonema, su instantaneidad característica, se ve afectada, de pronto, por la textura que adquieren los sonidos de la frase. La distinción entre prosa y poesía remite a dos aletargamientos distintos: el lento encadenamiento textual de las percepciones implica el abordaje prosaico de la experiencia óptica, mientras que la ralentización del fonema hace aparecer la textura de la poesía en los sonidos de una frase cualquiera.

Estamos siempre ante una *doble intoxicación*, una química-simbólica producida por la síntesis de dos sustancias: la droga y la escritura que se utiliza para registrar sus efectos. Por eso, ambas actúan de manera solidaria: “¿Tiene relación con el haschisch una dirección ascendente de mi letra que en este último tiempo (a pesar de depresiones frecuentes), y nunca antes vengo observando?” (Benjamin, 1995, p.35). La droga modifica la caligrafía en la misma medida que el lenguaje mismo constituye el efecto de la droga: “Es una ley: los efectos del haschisch se dan únicamente cuando se habla sobre el haschisch” (p. 76). El lenguaje como droga o la droga estructurada como un lenguaje. En el caso de Benjamin y sus experiencias con el haschisch, el opio, la mezcalina o la morfina, Paul Preciado (2017) se refiere no solo a la experiencia de la sustancia sino a una “transcripción psicoestética” (p. 285).

Para Jean-Luc Nancy (2014), el movimiento hacia la sobriedad o hacia la embriaguez de las sustancias también tiene su correlato textual en tanto permite definir y distinguir los géneros discursivos: “Un movimiento hacia la sobriedad o hacia la embriaguez. No estamos lejos de pensar: razón o pasión, filosofía o poesía” (p. 10). En otras palabras, la distancia entre filosofía y poesía sería una cuestión de graduación alcohólica y, por ende, una cuestión de tiempos: la temporalidad etílica del poema o la temporalidad abstemia de la razón. Nancy

parte, de hecho, de unos versos de Baudelaire incluidos en *El Spleen de París*. Recordemos que Baudelaire es una especie de conductor entre estos autores: traduce las *Confesiones...* de De Quincey al francés y luego es citado por Benjamin, quien transcribe una parte de *Los paraísos artificiales* para describir sus propias experiencias con el haschisch. El verso de Baudelaire que funciona como punto de partida del texto de Nancy es un llamado a la embriaguez: “Hay que estar siempre ebrio. Todo reside en eso. Para no sentir la horrible carga del Tiempo que nos parte los hombros y nos curva hacia la tierra, tienen que embriagarse sin tregua. ¿De qué? De vino, de poesía o de virtud, como prefieran. Pero embriáguense” (citado en Nancy, 2014, p. 7). La poesía vuelve a aparecer por enésima vez como sustancia, en este caso aparejada con el vino:

Debemos comprender de qué modo la poesía o la virtud se beben. Ahora bien, sin duda se beben como se pueden beber las palabras de alguien. ¿Qué es beber, entonces? Decimos que el papel secante bebe la tinta o que la sal bebe el vino volcado, rojo sobre el mantel. Beber es absorber. [...] Es una impregnación, una irrigación, una difusión y una infusión (p.15).

Se comprueba, al leer el texto de Nancy, algo que parece ser una constante: la escritura embriaga en la misma medida que la embriaguez toma una forma escrita y, en ese accionar mutuo, el tiempo se detiene por un instante, volviéndose difuso. De acuerdo con Nancy, la embriaguez “es fuera de lugar y tiempo, presente concentrado en sí” (p. 25); el exceso de la embriaguez deriva en una languidez temporal equivalente a la languidez de los sentidos: “tenemos el hábito de considerar el exceso como movimiento, transgresión, traspaso, salto e impulso. Ahora bien, consiste también, e inclusive aún más, en un suspenso, una detención, una estasis” (p. 27). En este diagrama, droga y escritura son sustancias gemelas por su afectación particular del tiempo, por la introducción de un *tiempo otro* –el tiempo de la ebriedad, que se desentiende del transcurso de las horas y del tiempo de la letra, que desobedece la impronta instantánea de la palabra hablada–, un *tiempo alternativo* que, en definitiva, se inmiscuye en los consensos del tiempo hegemónico, el tiempo cronológico e histórico, el tiempo productivo y social, para instalar ya no un tiempo muerto sino una *pausa viva*, un intervalo de intensidad en la aceleración temporal.

¿El porrema implicará, también, una textualización de la experiencia en donde escribir y sentir se funden? ¿Importará “evidencias poéticas” del lenguaje cotidiano, de palabras cualquiera, al espacio del poema?

(Pausa II)

El código Morse del poema: la puntuación cannábica

“Los cigarros son los signos de puntuación de la vida.
Ahora vivo sin puntuación, sin ritmo.
Mi vida es un tonto poema de vanguardia”.
Alejandro Zambra

Las palabras representan cierta idea de sucesión temporal en el lenguaje: puestas unas atrás de otras, podrían extender una frase indefinidamente, incluso cuando no formen sentidos coherentes. La puntuación, por el contrario, viene a escandir rítmicamente esa posibilidad de continuación infinita: por decirlo de algún modo, la puntuación es *el fármakon del fármakon*. Si la hipótesis de Derrida según la cual el habla implica, en sí misma, una escritura previa, si esa archiescritura opera como condición de posibilidad del lenguaje en general, es porque la oralidad necesita de las cesuras, los cortes, las junturas, los intervalos y las pausas de la puntuación para construir sus efectos de sentido. Dicho en clave farmacológica, la oralidad es adicta a las pausas de la puntuación; la puntuación es la droga necesaria que permite distinguir el lenguaje humano del ruido animal. Esto permite explicar por qué, para conservar su autonomía, el *logos* deberá dictaminar la expulsión de esa alteridad nociva de su propio sistema para poder construir la ficción de su pureza, de su naturalidad.

En su libro *A fuerza de puntos*, Peter Szendy (2013) analiza la puntuación como una forma de la experiencia; o mejor dicho: “la estructura puntuada de la experiencia” (p.11). Es interesante subrayar que la lectura de Szendy implica un devenir textual bastante parecido al de las “criaturas de prosa” de Benjamin. Como si la experiencia, en sí misma, incluyera un resto alucinatorio en clave textual. Quiero decir: si la experiencia humana ostenta una “estructura puntuada” entonces toda experiencia debe estar, necesariamente, articulada como texto alucinatorio: así como hay una archiescritura, podríamos imaginar una *archidroga* en las bases mismas de la percepción. El ser está drogado desde el origen: toda percepción es percepción alterada porque está gramaticalizada desde el vamos.

Por esta razón, no resulta extraño que un libro sobre la puntuación como el de Szendy derive en los registros de Henri Michaux y sus experiencias con las drogas. Szendy está obsesionado con una idea de Lacan: la de “una puntuación sin texto” (p. 65). Lo curioso

es que no encuentra ninguna otra materialización de esta idea salvo en los escritos de Michaux bajo el influjo de la mezcalina. Szendy cita distintos textos de Michaux sin prestar atención a la sustancia que coordina la experiencia. Sin embargo, es notable que los fragmentos donde Szendy encuentra reflejada esa “puntuación sin texto” no son sobre la mezcalina sino pasajes extraídos del apartado “Cannabis Indica”, incluido en *Conocimiento por los abismos*.

En este capítulo, Michaux consume marihuana –no explica de qué manera, si come o fuma– y anota, en pleno vuelo, las sensaciones en forma de poema, que después analiza pormenorizadamente en estado de sobriedad. Szendy se detiene en algunos momentos donde Michaux dibuja con líneas y puntos el código Morse del poema, intervalos de pausas largas, pausas cortas, interrupciones, en otras palabras: la puntuación sin texto. Escribe Szendy:

Lo que se da a escuchar a Michaux, bajo el efecto de la droga, es una frase en donde no queda sino el movimiento, es decir, el frasear como tal, sin contenido semántico o lexical. Y todo pasa como si la puntuación de Michaux tuviese por vocación tomar, captar el puro latido de este ritmo frasístico, su percusión tal como emerge desde la retirada del sentido. [...]. Michaux parece incluso querer constituir un verdadero código puntuante, una gama o un repertorio de signos que le permitirían anotar las brechas, los contratiempos, las lagunas en lo simbólico (p. 67).

La lectura de Szendy –que pasa sobrevolando el tema de la droga– permite volver sobre ese devenir textual –acá traducido en clave de puntuación– que abriría, en este caso, la experiencia cannábica. A partir de la relectura de Michaux (1972) podríamos sumar otras características del devenir textual del cannabis. Michaux se refiere a un tipo de pensamiento “neoténico”: “antes de que un pensamiento se haya cumplido, haya llegado a la madurez, da a luz un nuevo” (p. 66).

Los poemas de Michaux que funcionan como registro de los efectos cannábicos avanzan de esa misma manera, por saltos, por abandono de ideas e imágenes y concatenación con otras que se precipitan: “tenis de los sinónimos” (p. 68), “moscas en el sentido” (p. 76), hablan bien de la gestión de las palabras en el poema, de sus movimientos circulares o paralelos, giratorios o contrapuntísticos, siempre minados de interrupciones, pausas y lagunas que solo permiten captar “las colas de las ideas” (p. 77). El cannabis activa un tipo de *escritura del hiato*, sensible a las pausas, a los intervalos, a las detenciones, como

si encontrara ahí –y no en la idea *en sí*, o en las imágenes *en sí*– un punto de apoyatura nuevo para la percepción, que permite registrar “la aventura de las microalteraciones, del hormiguo de las microvariaciones, de las microoposiciones, de los microacercamientos” (p.98).

Esto permitiría explicar “la tendencia al neologismo” (p. 91) que señala Michaux cuando analiza –ahora sobrio– sus protocolos de escritura. “Tornillo sin fin. Vida continuada continuamente, pero en instantes ‘distinguidos’, separados como palabras deletreadas por un niño” (p.105). Me interesan estas figuras temporales paradójicas que descubre Michaux en su experimentación con el cannabis porque permiten pensar la alteración temporal de la percepción no como una mera oposición a la temporalidad “normal”, sino como la efectiva instalación de un tiempo alterno donde sucesión y pausa ya no se oponen sino que coexisten de manera eleática, como la flecha que avanza a partir de la sucesión de quietudes. “Si se quiere hablar de inmovilidad, hay que decir inmovilidad vibrante, llena de implicaciones, tensa” (p.107). La escritura del cannabis sería, entonces, la de una pausa vibrante que “abre el espacio interior de las frases” (p.121).

Derrida (2007) explica que *fármakon* deriva de “farma”, golpe (p. 259). En el vocabulario cannábico, se dice que el cannabis “pega”: la analogía llega casi intacta a través de los siglos, con todo su ambiguo poder nominativo. ¿Qué significa ese *golpe* cannábico sino una forma singular de puntuación alterada? Casi como si no se pudiera hablar de otra manera de las pausas vibrantes de la embriaguez cannábica sin traer a colación una dimensión escrita de la sensibilidad. Los efectos que describe tempranamente Michaux coinciden con las investigaciones científicas más actuales. Como explica Martin Booth (2004), una vez que el cannabis ingresa en el flujo sanguíneo, “actúa sobre el cerebelo, que coordina movimiento y equilibrio, y sobre el hipocampo, donde tiene lugar el pensamiento lineal y la memoria” (p.13; mi traducción); por lo cual genera, entre otros efectos, un “sentido del tiempo alterado” (p.14).

En su libro *The Botany of Desire*, Michael Pollan (2001) también subraya la incidencia sobre la memoria a corto plazo que tiene el cannabis, la dificultad de reconstruir lo que acaba de suceder unos segundos antes o “el desafío hercúleo que implica seguir el hilo de una conversación (o un pasaje de prosa)” (p.147; mi traducción). En este sentido, Pollan analiza

los efectos culturales del cannabis relacionados a su particular puntuación temporal y se refiere al concepto de “meme” acuñado por el zoólogo Richard Dawkins:

Un meme es simplemente una unidad de información cultural memorable. Puede ser pequeña como una melodía o una metáfora, o inmensa como un concepto filosófico o religioso. El infierno es un meme; también lo es el teorema de Pitágoras, ‘A Hard Day’s Night’, la rueda, Hamlet, la pragmática, la armonía [...] La teoría de Dawkins es que los memes son a la evolución cultural lo que los genes representan para la evolución biológica. [...] Los memes son ladrillos de construcción cultural, que pasan de cerebro a cerebro en un proceso darwiniano que conduce, por prueba y error, al progreso y la innovación cultural. [...] Cuando leí a Dawkins se me ocurrió que su teoría sugería una forma útil de pensar los efectos de plantas psicoactivas en la cultura: el rol crítico que tuvieron en varias coyunturas de la evolución de la religión y la música (piensen en el jazz o en la improvisación del rock), en la poesía, en la filosofía y en las artes visuales. ¿Y si las toxinas de estas plantas fueran un tipo de mutágeno cultural? Son, en definitiva, químicos con el poder de alterar las construcciones mentales, de proponer nuevas metáforas, nuevas formas de mirar las cosas y, ocasionalmente, toda una serie de construcciones mentales nuevas. Cualquiera que los use, sabe que también generan errores mentales; la mayoría de esos errores son inútiles, pero unos pocos inevitablemente se transforman en los gérmenes de nuevas introspecciones y metáforas (la mejor parte de la literatura occidental, si creemos en la idea de “malentendido creativo”, del teórico literario Harold Bloom) (pp.138-139).

La puntuación alterada que aparece en los textos de Michaux sobre el cannabis podría leerse como ese mutágeno cultural capaz de producir nuevas metáforas –“habría que atar al viento”, escribe Michaux en medio de su trance cannábico (p. 78); me pareció una imagen novedosa, como la del “tenis de los sinónimos”– es decir, lisa y llanamente: un nuevo sistema de valores y equivalencias. Tanto Michaux, como Booth y Pollan, coinciden en observar un mismo fenómeno: el cannabis opera sobre el mecanismo de edición de nuestra percepción, al estimular “la facultad de olvido constructivo que tiene el cerebro [...] generando el más importante de sus efectos: la sensación de que el tiempo se ralentiza o incluso se detiene” (Pollan, 2001, pp.149-150). Pollan explica que, de hecho, la banalidad depende de la memoria, como también la ironía, la abstracción y el aburrimiento, todas defensas que la mente despliega contra la experiencia para no estar en un constante estado de asombro.

El cannabis restaura cierta inocencia en nuestra percepción del mundo. [...] Los cannabinoides son moléculas con el poder de volvernos románticos o trascendentalistas. Al desarmar nuestra memoria del momento-a-momento –que

siempre nos saca de la asombrosa frontera del presente para lanzarnos a los mapeados desvíos del pasado— los cannabinoides abren un espacio de cercanía con la experiencia. [...]. La memoria es enemiga del asombro, que no se encuentra en ningún lado sino en el presente. Por eso, salvo que seas un niño, el asombro depende del olvido, es decir, de un proceso de sustracción. Normalmente pensamos las experiencias de las drogas como aditivos: se dice que las drogas ‘distorsionan’ la percepción normal y aumentan la información de los sentidos (agregando alucinaciones, por ejemplo) pero quizás exactamente lo contrario sea cierto: que trabajan por la sustracción de algunos filtros que la consciencia normalmente interpone entre nosotros y el mundo (pp.154-155).

Pensar, entonces, el porrema en su puntuación alterada, en los movimientos tectónicos del ritmo y su asociación a la dimensión táctil de lo poético. El porrema, también, como mutágeno cultural, capaz de incidir —como veremos— en la articulación de las imágenes a través de la sustracción de los procesos de edición —perceptiva y compositiva—; el asombro hiperbólico ante cualquier banalidad como restauración de cierta mirada ingenua capaz de extraer una plusvalía estética de cualquier objeto; sumado a la priorización del instante sincrónico por sobre el flujo diacrónico. En definitiva, como apuntan Julio Ramos y Lizardo Herrera (2018), el problema de “la droga” afecta a la “naturaleza” misma del lenguaje (p.13). Entonces: ¿qué mejor lugar que la poesía para prestar oídos a la voz del cannabis?

Fumarolas de Fierro: en busca del porro perdido

En la cultura argentina, las drogas parecerían estar nombradas con mayor naturalidad en la tradición de la música popular antes que en la literatura: de las letras de tango al rock, de la cumbia al hip-hop, podríamos pensar estos géneros como plataformas de simbolización de algunas drogas como la marihuana, el LSD y la cocaína¹. En la poesía argentina, Mariano López Seoane (2019) trabajó la relación de Néstor Perlongher con la ayahuasca y el éxtasis, sobre todo la repercusión política de estas experiencias en el espectro de una “revolución molecular”, tal y como la entiende Félix Guattari. Si bien excede los límites y el alcance de

¹Referencias

En su libro *Contagiosa paranoia*, Rafael Cippolini (2007) subraya este mismo reparto en cuanto a la “dimensión argentina de la psicodelia” (p.171) en tanto experiencia heredada del rock que después y solo después será retomada por el arte y la literatura de fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Este fenómeno podría hacerse extensivo, como decía, al tema de las drogas en general, que siempre parecen presentarse antes y con mayor visibilidad en la música popular antes que en la literatura o en la poesía.

este trabajo, lo cierto es que, en cuanto a lo que podríamos llamar *una genealogía poética del cannabis*, habría que decir que –al menos en una primera revisión aproximativa e insuficiente– no abundan, en términos históricos, los casos de mención del cannabis en la poesía argentina.

Quizás un hito insoslayable son los grupos OPIUM y SUNDA, conformados por Isidoro Laufer, Ruy Rodríguez, Sergio Mulet, Mariani, Néstor Sánchez, Victoria Slavuski, Gianni Siccardi y Daiana Machiavello, entre varios otros. Al revisar los textos reunidos por Federico Barea (2016) en el volumen *Argentina Beat*, comprobamos, no obstante, el predominio del genérico “drogas”, aunque tampoco se trata de un significante especialmente privilegiado, dado que la estética beat de estas poéticas aparece cifrada en una atmósfera general de referencias y lecturas generacionales, en un estilo más o menos identificable. Entre estos textos, el cannabis aparece mencionado de manera explícita una única vez, en el título de un texto de Ruy Rodríguez: “Inventario sobre la marihuana y ella” (citado en Barea, 2016, p. 59). Entre los poemas y manifiestos de estos grupos literarios, aparece una primera pista de aquella equivalencia que encontrábamos en Mariano Blatt. En un texto de Gregorio Kohon leemos: “Digan la verdad: ‘la poesía es una pipa”” (p. 219). Si bien la metáfora no alcanza el grado de equivalencia del porrema en el sistema de permuta que veíamos al comienzo del artículo, algo es algo: la poesía aparece como *médium*, como plataforma de circulación y soporte de experiencias asociadas con la psicodelia, pero también como herramienta de combustión por donde fluye el humo del significante o, como lo llama Néstor Sánchez: “el humo alucinógeno (el humo de la justicia)” (citado en Cippolini, 2007, p.189). (Quizás en esta línea también podría repensarse la poética del inclasificable Vicente Luy).

Veíamos que Fernando Callero parecía definir la poesía argentina contemporánea a partir de una fórmula simple y contundente: “casi todos los poetas fuman porro”. Ahora bien, esa fórmula invita, de alguna manera, al cotejo textual: en busca del porro perdido en el poema. Si bien encontrar casos donde se mencione el cannabis de manera explícita no es tan fácil, a la vez es innegable que la recurrencia de la marihuana en los poemas de distintos poetas contemporáneos es mayor, no solo en comparación con esta escasez cannábica en la tradición de la poesía argentina, sino en comparación con la generación inmediatamente anterior: los noventa.

Lo primero que me viene a la cabeza es *Tuca*, de Fabián Casas, nombre con el que Casas indicaba un procedimiento de corrección/reducción del caudal textual, a modo de condensación e intensificación de la experiencia en el poema. Sin embargo, como sucede con el prólogo de Callero, en ninguno de los quince poemas de *Tuca* se menciona el porro: el título es suficiente para sugerir la operatoria de sustracción y condensación cannábica como la base compositiva de los poemas. Pero eso es todo. Al revisar los catálogos de Ediciones Deldiego, Belleza y Felicidad, Vox o Siesta,² no encontré casi ninguna referencia al tema, salvo alguna mención en una plaqueta tardía de Ioshua (2008) (“Padrecito, que el porro pegue bien piola”; p. 4) y un poema suelto, de Timo Berger (1999), que dice así:

no sabemos cómo armar
un porro
y no está xisco
(que tampoco sabe hacerlo bien bien)
se me ocurre algo de dos papeles
o tres
se nos quedó muy flojo el faso
igual se puede fumar
demasiado tabaco le pusimos
(p. 21)

Por el contrario, en un poema de Mariano Blatt (2015), asistimos a la reescritura – ahora exitosa– de la misma escena:

che, q lindas manos
ja, gracias
sí, posta, los dedos y onda el color de la piel, y onda cómo las movés, bah tipo la manera cómo las usás, o sea, cómo armás el porro, re lindo, me encanta (p.105).

Todo sucede como si el pasaje de una generación a otra pudiera leerse en la inscripción simbólica de ese *saber* que se juega como desplazamiento entre el poema de Berger y el poema de Blatt, una especie de avance significativo de la cultura cannábica registrado por la poesía. Como sea, la diferencia es –podríamos decir– *estadística*: la

² En mi libro *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina de los noventa y editoriales interdependientes* (2019) trabajé los catálogos de las editoriales mencionadas como parte de mi tesis doctoral.

aparición del porro resulta muchísimo más frecuente entre poetas que empiezan a publicar a partir del 2010 en adelante que en la poesía de los noventa, donde las referencias al cannabis son casi inexistentes.

Quizás uno de los casos contemporáneos más representativos de la operación poético-cannábica sea *El guacho Martín Fierro*, de Oscar Fariña (2011). Podríamos empezar a leer desde este texto cómo funciona cierta idea de *cannabización textual*. El libro de Fariña es una reescritura, verso por verso, del *Martín Fierro*, donde el procedimiento utilizado como línea guía queda cristalizado en la alquimia del título, en el pasaje entre *gaucho* y *guacho*. Al comienzo del poema, leemos:

Pido a los porros del Chelo
que ayuden mi pensamiento,
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me deliren la memoria
que esta va con sentimiento.

Vengan porros milagrosos,
vengan todos en mi ayuda,
que la lengua se me anuda
y se me nubla la vista;
pido a mi D10s que me asista
en esta ocasión conchuda.

(p. 9)

En primer lugar, si en el *Martín Fierro* encontrábamos la invocación de los santos (“Pido a los santos del cielo”/ “Vengan santos milagrosos”) acá ese mismo lugar está ocupado ahora por el porro: casillero vacío de la inspiración, figura casi religiosa que sirve como combustible y enciende la mecha de la reescritura cannábica. Las operaciones de variación paradigmática se repiten muchas veces a lo largo del libro. A continuación, transcribo los versos de Fariña donde aparece el cannabis y, con una flecha, indico los versos originales del *Martín Fierro*:

como esas pibas tan bellas
que fuman rama tras rama → que saltan de rama en rama
(p.14)

Ninguno me hable de velas, ☹ninguno me hable de penas
porque yo fumado vivo, ☹porque yo apenado vivo
(p.19)

Con el porro bien prendido ☹con el juego bien prendido
(p.94)

y como piedra de faso ☹y como saco de güesos
(p.104)

Tu esperanza es el dopaje, ☹coraje
tu guardia es la precaución,
tu faca es la salvación,
y pasa uno en su desvelo,
fumando el porro del Chelo ☹sin más amparo que el cielo
que a vece pega bajón.
(p.124)

le cabe fumar maría ☹ve salir las tres marías
(p.125)

como tuca en el yuyal. ☹como ovejas del corral.
(p.159)

Barba armó lindas las flore, ☹Dios formó lindas las flores
(p.181)

Como puede observarse, cuando aparece el cannabis, se abren dos operatorias: la de cambiar una palabra o la de aprovechar la que ya está para que la pragmática del nuevo contexto actúe. Entonces, la operatoria de cannabización no es siempre por trasmutación, tachar y sobrescribir el significante cannábico de manera forzada, afín a un sentido compositivo y estético determinado. Lo interesante es, por el contrario, cuando la reescritura cannábica opera por repetición y diferencia, cuando “rama”, “maría” o “flores” pasan a significar otra cosa pero se mantienen intactas: en estos casos, es como si el texto de Fariña activara una sustancia psicopoética ya presente en potencia, pero inactiva, en el texto original. Dicho de otro modo, Fariña cannabiza el *Martín Fierro* no tanto cuando modifica las palabras sino cuando las mantiene exactamente igual: ahí el efecto de detención del significante en su repetición, que mueve a la risa, genera el golpe humorístico en el cotejo de los textos no por el ingenio de los cambios, sino por la gracia de las coincidencias.

En su libro *Crack Wars. Literatura, adicción y manía*, Avital Ronell (2003) sostiene que la intertextualidad debería ser leída en clave farmacológica (p. 69). En este sentido, la cannabización del texto, en términos de un narcoanálisis como el que propone Ronell en tanto práctica de lectura crítica, lleva a pensar que Fariña no usa el *Martín Fierro* como sustancia para su propia escritura; parece ser exactamente al revés: *drogar la tradición*, tirarle humo, cannabizarla, hacerla decir otra cosa, como si se tratara de un Pierre Menard en clave porrera.

Por otro lado, es destacable que el cannabis no aparece simplemente nombrado. No se trata de un “tema”, dado que su forma de irrupción en el espacio textual es siempre a partir de la variación del significante: porro, faso, rama, maría, flores. Con la variación del campo semántico –Michaux habla del “clan” semántico (p. 97), figura que parece más adecuada– se introducen ritmos que escapan a la mera cuestión referencial, agregando una plusvalía sonora al trabajo cannábico del texto. Por esta razón, hablaremos de cannabización no tanto en términos temáticos –momentos en donde se nombra el cannabis– sino en cuanto operatorias concretas de estados de alteración verbal, entendidos como modos de simbolización e interiorización textual del sentido cannábico.

Poéticas del cuelgue: lenguaje háptico e hiperestetización cannábica

Como decía, el cannabis aparece acá y allá, esparcido como esquirlas de humo en distintos versos: de César González (2010) (“cuando fuman sabrosura”: p. 43) a Bernardo Orge (2014) (“desayunamos jengibre y porro”; p. 5); de Tálata Rodríguez (2016) (que en su poema “De gira” repite “Porro y champan” a modo de anáfora colgada; p. 8) a Emmanuel Sticchi (2011) (“pedacitos de faso sobre el short de futbol”; p. 14); de Santiago Pontoni (2011) (“cogollitos apiñados/ dentro del manubrio de la balón”; p. 14) a Larisa Cumin (2018) (“el tuquero aplastado”; p. 36); de Ariel Delgado (2010) (“fumo en paz uno tranquilo”; p.16) hasta Florencia Roca (2014) (“entre otras cosas/ flores de marihuana”; p. 24) y un poema de Milton López (2012) dedicado a una planta de marihuana (“Hierba”; p.17).

Una diferencia importante: en estos casos el cannabis no suele ocupar un lugar protagónico sino que es incorporado casi, podríamos decir, como parte del decorado. Diedrich Diederichsen (2010) explica que “la auto-observación sigue siendo el modelo para todos los textos sobre drogas, casi todos los protocolos y relatos de experiencias de esta

clase.” (p.28). Es notable, entonces, este desplazamiento de la auto-observación en la tradición de la “literatura drogada” (Castoldi, 1994) a la objetivación externa que observamos en distintos poemas, a la incorporación del cannabis ya no desde sus efectos registrados en el espacio textual –la poesía deja de ser una pipa– sino *como tecnología*. Avital Ronell (2003) sostiene que las drogas son, de hecho, “el escenario de una alotecnología: el otro íntimo de la tecnología” (p.73). En este sentido, me pregunto si la aparición del cannabis en los poemas contemporáneos no podría pensarse en paralelo con la aparición de celulares, redes sociales, mensajes de texto y computadoras, es decir, como un dispositivo más del escenario tecnocapitalista contemporáneo.

El cannabis como máquina, especie de *tecnopoética* disidente. De hecho, si revisamos las definiciones de “Poéticas tecnológicas” y “Tecnopoesía” incluidas en el volumen compilado por Claudia Kozak (2015), veremos que las definiciones admiten cierta amplitud en cuanto a la idea de tecnología: “El término se ubica bajo el anhelo de lo abarcador, ya que no apunta a un estado de la tecnología en particular sino a señalar una relación estrecha y estéticamente productiva entre la poesía y los medios técnicos que le dan su materialidad específica, así como al diálogo que la poesía establece con el entramado tecnológico del que surge” (p. 242). Si el cannabis no es solo nombrado en el poema, sino que incide como sustancia en la materialidad misma de la escritura, entonces podría pensarse perfectamente en una línea alternativa de la tecnopoesía. Quizás, en este sentido, deberíamos entender “la transformación bioquímica de la sensibilidad” a la que se refiere Paul Preciado (2008) en *Testo Yonqui*, donde afirma que “el arte, la filosofía o la literatura pueden funcionar como contralaboratorios virtuales de producción de realidad” (p.35).

Si como decía antes “farma” significa golpe, me interesaría revisar y detenerme en los casos en donde el porro “pega” o “tira” en términos de una farmacología textual: figuras de la tensión, del impacto, de la suspensión y la pausa vibrante. Pienso en dos exponentes de lo que podríamos llamar *poéticas del cuelgue*: Mariela Gouric y Mariano Blatt.

En el caso de Gouric, la cannabización podría leerse como un dispositivo diferencial de trabajo visual y tratamiento de la imagen, dispositivo que opera por suspensión de la evidencia óptica y repliegue de las construcciones metafóricas del poema:

Que pum que pam,
como flores enfrascadas

en tarros vidriosos de dulce,
las historias
que se colgaron cuando
le paso la seca más larga
que le anocheció los pulmones
y les iluminó la cara.
El pequeño mechero del bic
ardió como un soplete de bolsillo,
amenazó con quemarles las pestañas
y puso en duda
la verdad de los faroles
sobre las casas enanas
que se ven desde arriba de los médanos.

Es la ley del duende
el que lo arma lo prende.

(Gouiric, 2016, p. 34)

La cannabización textual instala, en principio, alteraciones en el tamaño de las imágenes: el encendedor deviene, bajo la perspectiva cannábica, “soplete de bolsillo”. Devenir gigante de la miniatura o miniaturización de la inmensidad panorámica, puesta en duda en un pequeñísimo golpe de difusión visual. “Que pum que pam”: las onomatopeyas adquieren una relevancia rítmica –algo que aparece también en la poesía de Blatt (2015): “tuc le doy pan pum saca un finito del bolsillo” (p.82)– como puntuación alterada de la experiencia cannábica: si la puntuación es la *pausa silenciosa*, estas onomatopeyas parecen, en cambio, *vocalizar la pausa*, volverlas pausas vibrantes al puntuar esas escansiones mudas y hacerlas audibles, escribibles en el cuerpo mismo del poema.

La cannabización textual es, como decíamos, fundamentalmente rítmica antes que referencial: no pasa tanto por estetizar una práctica, ni siquiera por registrar sus efectos simbólicos, sino por encontrar el tipo materialidad verbal específica que le corresponde, una música que sea fiel al porrema como equivalencia de porro y poema, espacio donde el porro como alotecnología comienza a dialogar con los soportes verbales del texto. Por eso, la apoyatura fundamental de estas escrituras nunca es el significado, sino su multifacético significante: porro, finito, churro, macoña, maría, faso, nave, flor, ganjah, mañanero, siestero... hasta el elíptico “uno”. Esa ley que menciona el poema de Gouiric, tiene incluso un formato de copla popular, asentado en la rima y en el octosílabo de remate: “el que lo

arma lo prende”. De este dicho podríamos extraer todo el andamiaje formal del texto cannabizado: trabajo del significante como clan, anclado a un mismo sentido pero en constante variación sonora; privilegio de la rima y las onomatopeyas, suspensión de las proporciones de tamaño en las imágenes del poema; e incluso un efecto que podríamos llamar *hiperestético* que procede por detención de las convenciones y normativas de la estética estandarizada y pone a resonar, en su lugar, una desmesura valorativa hiperbólica donde cualquier cosa puede ser superlativamente bella –“hermosura potenciada” (p.43), como la llama César González (2010). Veamos otro poema de Gouiric (2016), que aparece en *Un método del mundo*:

Te quería contar
que hoy estaba bailando
eran como las 10
ya estaba borracha.
Embebida y floreada
entonces me paré
con el balde de cerveza en la mano
medio vacío
medio vaciado
por mí
y con los ojos cerrados
y la luz de la lata sobre ellos
Fuah.
Fue
como un sol en la playa,
así
en la peor hora,
en la que más amenaza
con cánceres de pieles
y manchas asquerosas.
El sol más hermoso del mundo.
En mis ojos cerrados su rojo,
transparentándose de esfuerzo
por traspasar mis párpados.
Y yo pensé, esta emoción merece un poema.
Nono,
pensé
esta sensación
merece
un poema.
Pero bien escrito,
muy bien escrito.

pero que igual
por más bien escrito que esté
a lo último
pida disculpas
por ser un poema
y no ser la luz, de la lata,
sobre los ojos
(p. 51).

El activo de la lucidez sonora se mantiene: “medio vacío/medio vaciado”, “Fuah./ Fue”, “En mis ojos cerrados su rojo”, “transparentándose”, “por traspasar”, es como si el porrema rumiara algunas palabras, empastara su sonido en la aliteración de fonemas pero sin perder el hilo del sentido, como un barroquismo sin barroco. En paralelo, tenemos la sensación hiperestética de “el sol más hermoso del mundo”. A la vez, en este caso, la cannabización abre el espacio textual a la predicación especular de *otro poema*, un poema virtual que no es el que leemos sino el poema *no escrito*, el poema que esa sensación/emoción de la embriaguez cannábica merece *pero no obtiene*.

El porrema como máquina tecnopoética incluye esa virtualidad, ese poema imaginado que debería terminar pidiendo disculpas por la imposible equivalencia entre escritura y sensación. ¿Pero qué ocurre con el poema efectivamente escrito? ¿No sería la predicación misma de ese otro poema virtual lo que precisamente vuelve a este, en su deducible imperfección, más apto para *ser o encarnar* la sensación/emoción misma de la embriaguez cannábica? La imagen que se produce, de hecho, ya no es una imagen objetiva, como la que encontrábamos revitalizada en la poesía de los noventa. Acá la imagen de la lata de cerveza en una imagen intra-sensible de la luz, que traspasa el párpado cerrado y se imprime en la retina como resto, una imagen pausada, suspendida, de la lata de cerveza: imagen de ojos cerrados, podríamos decir, inimaginable en el sistema visual que se construía en la poesía de los noventa³. Si el porrema articula un poder de equivalencia, de trueque, entre sensación y escritura, es porque la falla misma en la identificación del sistema queda relegada, transferida, al poema virtual y no al poema que leemos: el poema que leemos logra el artificio de su identificación con la sensación/emoción a partir de la declaración misma del fracaso *virtual* de cualquier anhelo de perfección escrita: la

³ Para revisar la idea de imagen objetiva se puede consultar: Mallol (2003) y Fonderbrider (2006) y Porrúa (2011).

declinación de equivalencia ontológica entre el poema y la luz de la lata genera la posibilidad misma de que el poema ostente al menos un resto de esa experiencia visual de embriaguez cannábica. Veamos otro de Gouiric (2012), esta vez de *Tramontina*:

y te ficharon armándote uno siestero
después de matar
varios vigilantes de jamón y queso:
estirar la seda,
pasarla por la maquinola cargada de
flores, que pegan
para abajo,
comandadas por el
tubito de papel, forjado en una lapicera,
para que después no nos quememos
los dedos y tire más.
Se parece a la pasta linda que tenía mi mamá.

Se loopea una y otra
y otra y otra vez
esa canción en tu muro
reprimido
que no puedo transcribir porque
no entiendo el inglés –aprovecho
para contarlo–

(p. 22)

El armado de la imagen cannabizada parece encontrar su chispazo en un sistema afectivo: la máquina de armar cigarrillos se compara con la pastalinda en una especie de símil basado en cierta lógica rotativa de ambas “maquinolas”, a la vez completamente distintos en función y tamaño. Otra vez, la proporción de la imagen vuelve a aparecer sin calibre pero no sin haber establecido un atributo de igualdad entre los dispositivos: tanto la máquina de rolar como la pastalinda se basan en cilindros circulares. El poema –y en general, los poemas de Gouiric– apelan a ese trabajo rotativo del lenguaje, en forma de loop, de amasado o rolado de la escritura; así se logra el efecto de continuidad en sus poemas: por saltos, por suspensiones, pausas que aprovechan el loop, el cuelgue, el momento de tilde, el cambio de estrofa o el corte de verso, para introducir desvíos, comentarios, ocurrencias, devaneos mentales: “no entiendo el inglés –aprovecho/ para contarlo”.

“¿Cómo se escribe un poesía?”, así se llama un poema de Mariano Blatt (2015).
Analicemos su metodología como forma de respuesta a esta pregunta:

magia! quiero cruzar un tosquita en el barrio la apúas y q el jean te lo abría re bien
después escuchamos música electrónica ja en el auto de papá cebamos mate pero
en vez de yerba usamos flores y si escribimos un libro de patinetas le hacemos
rampa para q el pibito haga pruebas (p. 69).

Sería erróneo pensar que el texto no tiene puntuación, porque las palabras mismas están obradas como puntuación alterada en el poema: “después”, “ja”, “pero”, “y”, funcionan como escansión de las acciones. Si al comienzo veíamos la equivalencia entre porro y poema, acá el poema puede ser un libro y el libro una rampa de skate: plataforma de pruebas, de movimientos, de ritmos. El poema está determinado por esa expresión compacta de unidad, que parece una errata: “un poesía”, “un porro”, “una rampa”. Se entiende: no es “un poema”, lo cual sería redundante; sino “un poesía”, el devenir material del género mismo como efecto tangible de la cannabización: como si la cannabización transformara –por acto de magia– a la poesía en una cosa palpable. Precisamente, en los poemas de Blatt, el porro siempre aparece asociado a lo táctil, al sistema háptico, a las manos, como en el poema “Todo Piola”:

son, onda, tus manos, re importantes
por qué?
y porque con tus manos armás el porro
ja, tus manos también son lindas
mentira! si ni me las viste
qué sabés?
es obvio, qué me vas a mirar las manos vos a mí
y por qué no?
qué sé yo, porque soy yo... nadie me mira las manos
cualquiera
posta me estás diciendo?
más vale, tan re buenas, son lindas
daaaa
en serio te digo, gil
bueno, piola, q bueno q te gusten mis manos
(...)
pasame el porro, tira?
como loco
vamo lo pibe
(p.106).

El porro “tira” y está todo “piola”: el poema es un hilo, una *piola*, literalmente. O mejor dicho: dos voces hiladas por la puntuación alterada del cannabis, que transforma los cortes de verso y las pausas de la conversación o el diálogo en formas del encabalgamiento, de la comunión en un mismo hilo, la fusión háptica de las dos voces en una misma voz indistinta, suspendida en las pausas de una amistad cifrada en la proximidad táctil de esas voces abrazadas –el contacto físico en el porrema es fundamental: se dan la mano, se tocan la nuca, se intercambian las remeras y el short. Como sea, en Blatt, la cannabización textual es sinónimo de una *potencia de realidad* del poema:

y en la vereda se prendían otros fuegos
que iban iluminándonos las caras
y cuando salva le daba mecha
y cuando nahuel le daba mecha
y cuando kevin preguntaba si tiraba
siiii, tiiiiira
y cuando kevin le daba mecha
y cuando brian escribía en la pared
“briam”
y cuando elías me miraba de reojo
la vida era entonces una cosa real
(p.118).

¿En qué tiempo sucede “Papелitos de locura”? Las fórmulas orales “y cuando” o “la vida era entonces” parecen darle un tono elegíaco, un aura de tiempo pasado, remoto, lejano. A la vez, el estatus de “cosa real” y las escenas que se describen en el poema parecen haber sucedido ayer, porque el porrema suspende el tiempo, todo lo eterniza, todo lo hiperestetiza: “no hay nada más lindo que fumar porro” (p.130) pero a la vez “no hay nada más lindo/ que chupar pija” y “no hay nada más lindo que andar en bicicleta”. En definitiva, en la repetición tildada de “no hay nada más lindo” en forma de loop anafórico, subyace una contradicción en el sistema de jerarquización estética: ¿qué es lo más lindo entre tantas cosas de las que se dicen que “no hay nada más lindo”? En la hiperestetización cannábica no parece haber distinciones estéticas: todo es “lo más lindo” del mundo; es el fenómeno de hiperestetización misma lo que el porrema vuelve palpable, más allá de los objetos concretos que designa y que entran en un imposible ranking. La hiperestetización es una forma de rolar la lengua, de abordar el verso como sustancia:

y fumar
envuelto
arrollado
en una hojita blanca
un montoncito
de yerba
que antes
con las manos
es decir
con los dedos
ese animalito
picó
es decir
trituró
con la yema de los dedos
y el filo de las uñas
eso le tocó en vida
entre otras cosas
picar porro apoyado en el murito
para fumar
después
(p.144).

Las equivalencias que establece el porrema están a la vista: la “hojita blanca” como soporte de la palabra poética, los versos formando “montoncitos”, una métrica triturada, de arte menor, picada con el filo de las uñas, un lenguaje arrollado con las “yema” de los dedos...(y me pregunto si acá “yema” no funciona en toda su polisemia: yema tienen los huevos, las plantas y los dedos... la “yema” designa cierto núcleo táctil –una “cosa real”– en el centro mismo del porrema como sustancia híbrida). “Un poesía” se escribe en ese mismo soporte real de la hoja en blanco donde se rola el cannabis: el soporte es el elemento en común, entonces, pero también la metodología táctil y el trabajo circular y triturante de las palabras, de ese tiempo suspendido que convocan, de la ralentización que implican. ¿Qué son aquellos “papelitos de locura” que caen al comienzo del poema –algunos escritos, otros en blanco– sino una especie de condensación del papel de armar y la hoja de un libro?

El porrema siempre implica un sistema de valores intercambiables entre sustancia escrita y sustancia cannábica. Lo vemos a lo largo de *Alguna vez pensé esto*: “Un ejercicio para poetas: colgar una cartulina blanca en la pared e ir anotando palabras inventadas pero que puedan usarse. Ej: “chumar” (fumar churro). “¿Chumamos uno?” (Blatt, 2014, p.48). El cannabis asociado a la invención lingüística –ya aparecía en Michaux– pero a su vez como

un estado de “cartulina blanca”: momento de atención flotante, de suspensión de la percepción, del hurgar en el cuelgue mental para buscar una palabra que se dispersa como humo. “Yendo a mi clase de lingüística con un vino y cogollos en la mochila” (p.50). El cannabis está siempre asociado a la lengua, a la poesía y a la literatura: “piqué porro arriba de un Aira” (2015, p. 270). En ese cruce de poesía, literatura, lingüística, cannabis y embriaguez, las sustancias se funden a la vez que contrastan por el grado de remisión de cada una de las referencias. En Blatt, el porro pocas veces aparece como práctica autónoma sin una relación determinante con la sustancia poética.

Algo que se puede hacer y es muy divertido: decir “y otros poemas” al final de cada frase:

Hola, ¿cómo andás? y otros poemas
¡Te está sonando el celular y otros poemas!
¿Fumamos porro? y otros poemas
Hola, sí, era para hacerte un pedido y otros poemas
Las motitos son los caballos de ahora y otros poemas
(p.58)

Naturalizar la droga y otros poemas.
(p. 63)

“Y otro poemas” podría leerse como definición de la sustancia poética en sí misma, con su capacidad simbiótica de anexión, de acoplamiento conjuntivo a cualquier enunciado, a cualquier otra sustancia. Porque en el sistema de valores del porrema, la poesía no podría ser nunca una sustancia pura, sino originariamente híbrida, heterogénea; más bien se trataría de una máquina de mezclar o, mejor dicho, *de unir*. Así se llama la poesía reunida de Blatt: *Mi juventud unida*. La sustancia poética, entonces, como ligazón, como aquello que permite enlazar una sustancia con otra, agregando siempre el algoritmo “y otros poemas”.

En su aleación con el cannabis, el porrema se carga, por último, de un halo aurático fundamental: la experiencia del flash, palabra importada de la fotografía, tecnología pausante por antonomasia. El flash como pequeña alucinación poético-cannábica de un instante captado entre los paréntesis de un tiempo pausado y vibrante: “los poemas son como las alucinaciones: las ves, te gustan, se terminan” (p.73).

BIBLIOGRAFÍA

Teórico-crítica

- AAVV (2017). Cannabis. En *Un libro sobre drogas*. Buenos Aires: El gato y la caja.
- Baudelaire, Charles (2006). *Los paraísos artificiales*. Buenos Aires: Losada.
- Benjamin, Walter (1995). *Haschisch*. Madrid: Taurus.
- Booth, Martin (2005). *Cannabis. A History*. New York: Picador.
- Borges, Jorge Luis (1996). El escritor argentino y la tradición. En *Obras Completas I* (pp. 267-275). Buenos Aires: Emecé.
- Castaldi, Alberto (1994) *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dir.) (2011). *Una historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.
- Cippolini, Rafael (2007). *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires: Interzona.
- De Quincey, Thomas (2013). *Confesiones de un comedor de opio inglés*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, Gilles (2008). Dos preguntas sobre la droga. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas* (pp. 145-149). Barcelona: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1995) Retóricas de la droga. En *Revista colombiana de psicología* 4, Medellín, pp. 33-44. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15898/16680>
- Derrida, Jaques (2007). La farmacia de Platón. En *La diseminación* (pp. 91-263). Madrid: Espiral.
- Diederichsen, Diedrich (2010). *Psicodelia y ready-made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fondebrider, Jorge (comp.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Hainign, Peter (1976). *El club del Haschisch. La droga en la literatura*. Madrid: Taurus.
- Jünger, Ernst (2000). *Acercamientos: drogas y ebriedad*. Barcelona: Tusquets.
- Kozak, Claudia (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra.
- Labrador Méndez Germán (2009). *Letras arrebatadas: Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir Ensayo.

López Seoane, Mariano (2019). Darle forma al éxtasis. Poesía, arte y protocolos de contención. En *El jardín de los poetas*. Año V, n° 9, segundo semestre de 2019. 112-126. Recuperado de

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3816/3788>

Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.

Marx, Karl (2008). *El capital*. Tomo I. Vol I. México: Silgo XXI.

Michaux, Henri (1972). *Conocimiento por los abismos*. Buenos Aires: Sur.

Moscardi, Matías (2019). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina de los noventa y editoriales interdependientes*. Córdoba: Eduvim.

Nancy, Jean-Luc (2014). *Embriaguez*. Buenos Aires: La cebra.

Pollan, Micheal (2001). *The Botany of Desire*. New York: Random House.

Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.

Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Ramos, Julio y Herrera, Lizardo (2018). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile.

Ramos, Julio (2019). Presentación del dossier *La farmacia de los poetas. Poesía, droga, biopolítica*. En *El jardín de los poetas*. Año V, n° 9, segundo semestre de 2019. 95-100. Recuperado de

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3814/3783>

Ronell, Avital (2003). *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Szendy, Peter (2016) *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Corpus

Barea, Federico (edición y selección) (2016). *Argentina Beat. Derivas literarias de los grupos OPIUM y SUNDA 1963-1969*. Buenos Aires: Caja negra.

Berger, Timo (1999). *No soy gay soy bi*. Buenos Aires: Deldiego.

González, César (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Continente.

Blatt, Mariano (2014). *Alguna vez pensé esto*. Buenos Aires: Triana.

Blatt, Mariano (2015). *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva.

- Callero, Fernando (2013). "Casi todos los poetas fuman porro" en Monchietti, Gervasio y Collosa, Lucas. *Yo soñaba con comprarme una combi. Selección de poesía santafesina contemporánea*. Santa Fe: Erizo editora.
- Cumin, Larisa (2018). *La escapista*. La Plata: Club Hem.
- Delgado, Ariel (2010). *El último clásico*. Paraná: Ese es otro que bien baila.
- Fariña, Oscar (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum.
- Gouiric, Mariela (2012). *Tramontina*. Bahía Blanca: Vox.
- Gouiric, Mariela (2014). *Decime qué se siente. Se siente hermoso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Gouiric, Mariela (2016). *Un método del mundo*. Buenos Aires: Blatt&Ríos.
- Ioshua (2008). *Para los pibe*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Lopez, Milton (2012). *El quinto sueño*. Rosario: Iván Rosado.
- Orge, Bernardo (2014). *Folk*. Rosario: EMR.
- Pontoni, Santiago (2011). *¡Kowabunga!* Santo Tomé: Diatriba.
- Roca, Florencia (2014). *Los poemas en potencia*. Mar del Plata: Honesta.
- Rodriguez, Tálata (2016). *Soy tu perro y otros poemas de grupi*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Sticchi, Emmanuel (2011). *Enamorado para siempre*. Mar del Plata: Goles Rosa.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



PARA UNA CARTOGRAFIA DE LA DESACELARACIÓN: ¿UNA HISTORIA DE FANTASMAS?

TOWARDS A CARTOGRAPHY OF DECELERATION: GHOST STORIES?

Resumen

El trabajo propone pensar dispositivos de desaceleración a partir de dos libros de poesía, *cámara lenta* (2017) y *parque de las ruinas* (2018), de la poeta brasileña Marília García (ambos publicados en Argentina en 2020) y de una instalación, “El derecho a la pereza”, de Nuno Ramos (2016). La densidad de estas experiencias estéticas situadas (“site specific”) y espacializadas nos apuntan a las frustraciones de los proyectos de desarrollismo industrial de las economías periféricas latino-americanas y a los fantasmas (del pasado y del futuro) de una sociedad construida sobre la esclavitud y la explotación socioambiental. Con la lentitud y sus detenimientos, García y Ramos proponen una superposición de estratos temporales de distintos siglos, que remiten a los procesos de ocupación del territorio y que asociamos también a los traumas que emergen en la vida cotidiana del 2020. Si la pausa en muchas actividades económicas y sociales nos ha expuesto a una serie de desafíos y problemas, más revelador aún es pensar en aquello que *no* se ha detenido en este contexto, ya que la cuarentena ha sido también una profundización de las desigualdades sociales y una oportunidad para el aumento de las actividades extractivas del capital, en un sentido amplio, que va desde la minería a la *data mining*, pero también para una aceleración del proyecto de exterminio de poblaciones indígenas, desmonte y avance sobre sus territorios. Así, a partir de un enfoque transdisciplinar, abordamos estas obras como interpelaciones a nuestro presente.

Palabras-Clave: prácticas estéticas; desaceleración; extractivismo; fantasma

Abstract

This article aims to think about what we call “devices of deceleration”, which is accomplished by means of an analysis of Marília García’s two poetry books *Câmera*

Lenta (2017) and *Parque das ruínas* (2018), both published in Argentina in 2020, as well as an installation by Nuno Ramos, “El derecho a la pereza” (2016). All these site specific aesthetic experiences highlight the frustration in relation to industrial development projects in Latin American peripheral economies. They also evoke spectral entities (both from the past and from the future) of a society grounded on slavery and socio-environmental exploitation. In their slowness, Garcia and Ramos propose an overlapping of temporal layers from different centuries, which refer to a process of territorial occupation process that we also associate to the traumas arising in 2020's everyday life. If, on the one hand, cessation of most of the economic and social activities has exposed us to a series of challenges and problems, on the other hand, we suggest that it is even more revealing to think about what *has not* stopped in this context. In fact, the quarantine has provoked a deepening of social inequalities and an opportunity for the rising of capitalism's extractive activities, ranging from land mining to data mining. It also enabled the acceleration of the project of extermination of indigenous people, the devastation and occupation of their land. Therefore, by means of an interdisciplinary method, we approach these works as interpellations to our present.

Keywords: aesthetic practices; slowdown; extractivism; ghost

El desastre del riesgo

Hace poco más de un año, en mayo de 2019, antes de que el mundo entero haya tenido que parar, el tiempo se detuvo en una pequeña ciudad de Minas Gerais, Barão de Cocais, a pocos kilómetros de la capital del estado, Belo Horizonte, después de que la minera Vale do Rio Doce anunciase la posibilidad inminente de ruptura de la pared de contención de la mina Gongo Soco. Desde entonces, los habitantes de la ciudad viven en la angustiante espera del toque de la alarma, muchos han tenido que abandonar sus casas y alojarse en posadas provisorias, a la espera de un posible desastre como el de las ciudades de Mariana y Brumadinho. Desde su privatización a fines de la década del 90, Vale explotó la mina Gongo Soco hasta el agotamiento del hierro, en 2015, cuando simplemente la abandonó, sin desactivar su barrera de contención de detritos. Desde entonces, la ciudad ha perdido buena parte de sus

recursos y, paradójicamente, su única esperanza está puesta en la posibilidad de explotación de otra mina (Cava da Divisa), una explotación "en seco" (que no produce detritos) según prometen los políticos locales.

Barão de Cocais no es la única ciudad de Minas que vive ya hace tiempo "en pausa", a la espera del flagelo. Por lo menos cinco distritos y una decena de ciudades están siendo sacudidas por "una onda invisible de desechos minerales, que devasta comunidades enteras *aun antes de moverse*, un desastre que afecta inclusive antes de ocurrir", de acuerdo con Eleonora Paoli (2020), que ha investigado este problema en su cartografía *Haunted Landscapes of the extraction*, inspirada en el trabajo de Elaine Gan, Anna Tsing, Heather Swanson y Nils Bubant publicado en el libro *Arts of living on a damaged planet: Ghostsand monsters of the Anthropocene*. En la introducción, los autores se refieren a la era actual (el llamado Antropoceno) como caracterizada por un rechazo del pasado e inclusive del presente, que nos condena a continuar "degradando el propio nido" y afirman que "cada paisaje está acosado (*haunted*) por el fantasma de formas de vidas pasadas". Pero además, de acuerdo con los autores, estos paisajes también están acechados por los "fantasmas de futuros imaginados" (Gan et. al., 2017, p. 15). Dado que las principales actividades económicas de esas ciudades de Minas Gerais (no solamente la minería, sino también el turismo y el comercio) han caído drásticamente desde el anuncio de un riesgo potencial, Paoli se pregunta si estas ciudades "viven el riesgo del desastre o el desastre del riesgo" (2020, s/p), mostrando en qué medida esos fantasmas se refieren no a un futuro posible, ni a un pasado reciente, sino que son *fantasmas del presente* mismo. "Hay, en el aire, la sensación de que un crimen no nombrado, relacionado a la fatalidad de un 'destino mineral', fue cometido a cielo abierto", dice José Miguel Wisnik (2018, p. 29), refiriéndose a otra región minera, Itabira -tierra natal del poeta Carlos Drummond de Andrade- que ha sufrido "el lento desarrollo de una explotación que opera en sordina a lo largo de décadas" (Wisnik, 2018, p. 35), desde la creación, en 1942, de la Minera Vale do Rio Doce.

La bibliografía sobre el (neo)extractivismo en América Latina es vasta y apunta casi consensualmente que allí se encuentra uno de los límites más evidentes del último ciclo de gobiernos regionales liderados por partidos de izquierda. Los recientes desastres socioambientales en Brasil, criminales, son además síntomas de una compleja gubernamentalidad que involucra a diversos actores sociales. En su

investigación etnográfica sobre *Conflitos ambientais, corporações e as políticas do risco*, Raquel Giffoni (2019) describe un amplio mercado de consultoría corporativa que incluye a las ciencias sociales para que, en los cálculos de inversión, facturación y posibles desgastes reputacionales, los Estudios de Impacto Ambiental –que son contratados por las corporaciones– tengan éxito en anticipar que la movilización del sentimiento nacional de desarrollo sea mayor que el riesgo de las disputas étnicas (con los Estudios de Componente Indígena) o de las denuncias de ONG's por derechos humanos y ambientales, trabajo infantil, o incluso cuestiones raciales y de género relacionadas a la discriminación de poblaciones locales. Del otro lado de la violencia a cielo abierto, hay un cuidadoso trabajo micropolítico, afectivo, discursivo y local, que contribuye a la normalización de los emprendimientos extractivos.

Muchas fueron las especulaciones que se hicieron en este año 2020, mientras el mundo entero fue forzado a parar o al menos a reducir el comercio, la producción, las actividades cotidianas como clases, compras y turismo: que la naturaleza retomaría su espacio saqueado por la vida urbana, que estaríamos asistiendo al nacimiento de un mundo más justo y solidario, etc. Sin embargo, esta inédita pausa mundial terminó siendo una profundización de las desigualdades sociales y una oportunidad para el aumento de las actividades extractivas del capital, en un sentido amplio, que va desde la minería a la *data mining*, pero también para una aceleración del proyecto brasileño de exterminio de poblaciones indígenas, desmonte de bosques y selvas y avance sobre sus territorios. Es así que muchos reportajes de diferentes países repitieron: “el extractivismo no conoce cuarentenas” (cf. Palmbaum, 2020; Cerutti, 2020; Bugueño, 2020). ¿Cómo desarticular esta máquina, cuando incluso las redes transnacionales de resistencias son consideradas en el cálculo de los riesgos?

Detenimiento

Una de las preguntas que marca el rumbo de estos fragmentos que proponemos es sobre aquello que el detenimiento permite percibir. Durante estos meses de cuarentena, diferentes proyectos en Brasil y Argentina se han propuesto mapear aspectos de la vida de las personas que hasta ahora habían sido considerados irrelevantes o de interés puramente personal: por ejemplo, "Los sonidos de la pandemia", coordinado por Luciana di Leone, Ana Porrúa, Ignacio Iriarte,

Marcelo Díaz y Raul Minsburg se presenta como una "escucha y reflexión situada"; o el proyecto "Sonhos em Tempos de Pandemia", realizado en conjunto por varias universidades brasileñas, que viene recolectando relatos de sueños para entender cómo esta crisis inédita para todos se refleja en el dispositivo de la mente para lidiar con ansiedades, miedos y deseos. Este último nos recuerda el importante (y hasta hace poco tiempo desconocido) trabajo de Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums (El tercer Reich de los sueños)*, publicado originalmente en 1966, en el que la periodista alemana recopiló cientos de relatos de sueños de alemanes entre 1933 y 1939, intentando interpretar "la estructura de una realidad a punto de volverse una pesadilla": "Sueños de este tipo, parecidos a diarios nocturnos, por un lado, parecían registrar minuciosamente, como sismógrafos, el efecto, en el interior de la persona, de acontecimientos políticos externos; por otro, derivan de una actividad psíquica involuntaria" (2017, p. 34). Los sueños, dice Reinhart Koselleck en el postfacio del libro, fuentes importantes para una antropología histórico-política, "nos llevan directamente al nicho de lo cotidiano aparentemente privado, invadido por las ondas de la propaganda y el terror" (2017, p. 165).

Aquí nos interesa pensar en los fantasmas que acechan este presente (el presente en modo de -supuesta- pausa) a partir de tres obras contemporáneas que, previas a la pandemia, han producido diferentes propuestas de desaceleración de la temporalidad, a través de dispositivos estéticos que buscan un extrañamiento de los hábitos perceptivos. Se trata de los libros de poesía de Marília Garcia, *Câmera Lenta* (Companhia das Letras, 2017; *Cámara lenta*, versión en castellano publicada por Zindo y Gafuri, 2020) y *Parque das ruínas* (Luna Parque, 2018; *Parque de las ruinas*, versión en castellano publicada por Mandacaru, 2020) y *O direito à preguiça* (El derecho a la pereza), una instalación de Nuno Ramos, de 2016.

"Pausa"

Marília García ya es reconocida como autora de un proyecto de escritura muy singular que, cuestionando la noción de subjetividad generalmente asociada a la poesía, explora los límites entre prosa, narrativa y verso, y así produce, como apunta Florencia Garramuño (refiriéndose a la obra de Carlito Azevedo, Tamara Kamenszain y Nuno Ramos, entre otros), "formas de no pertenencia" (2014a, p. 98/ss;

2014b, p.16/ss). "No pertenencia" a la idea de arte como específica, así como a la especificidad nacional, personal, genérica y literaria. Por un lado, su poesía da "un paso de prosa" (cf. Garramuño, 2014b, p.49/ss, en que retoma "el paso de prosa" identificado por Agamben en *Idea de la prosa*, 1985), atravesada por lo narrativo y lo ensayístico; por otro lado, combina la anécdota cotidiana con la investigación en torno a las posibilidades de los diferentes lenguajes artísticos, las formas de percepción del tiempo y el espacio y los *modos de ver*, atravesados tanto por la historicidad como por dispositivos tecnológicos de producción de imagen.

Otra de las singularidades de su propuesta es la manera en que García trabaja la relación entre la oralidad y la escritura. Hace unos años empezó a escribir poemas que son escritos *para ser leídos en voz alta*, públicamente, que luego han comenzado a incluir imágenes, y que ella modifica en cada presentación de acuerdo con las circunstancias particulares de la situación de enunciación. Cuando es invitada a dar una charla, inclusive en el ámbito académico (que es donde más circula su poesía), ella lee un poema. Estos poemas son publicados, en diferentes versiones, en diferentes libros, con diferentes títulos y extensiones, haciendo de su obra un verdadero entramado de performance y publicación. Se trata de pensar en el doble momento de la enunciación del poema -el de su escritura y el de su performance oral- incluyendo a un interlocutor, volviendo dialógica la voz del poema: "-¿cómo hacer para que esas palabras escritas/ hace un mes dijeran algo/sobre estar acá/ ahora?", se pregunta la voz ("poético-narrativa") del primer poema de *Cámara lenta*, "Hola Spleen" (2020a, p. 9). Lo que está en juego es la posibilidad de percibir sentidos *a posteriori*. ¿Pero qué es lo que se actualiza en esas lecturas y desplazamientos de medios? En la recolocación de la propuesta de desacelerar y ver "algún mensaje/ perdido en el aire" (2002a, p. 12), hay siempre la posibilidad de sumergirse en la suspensión de la continuidad temporal y percibir la emergencia de un fantasma: "2/3 de este país están hechos de agua/ y siempre que se da vuelta, un/ ahogamiento" (p. 27).

Justo en el medio de *Cámara Lenta*, en una sección intitulada "pausa", se encuentra el poema "Tem país na paisagem?" ("¿Hay país en el paisaje?"), una "versión compacta" con respecto al que la autora presentó por primera vez en el marco de un congreso de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ) en 2016, y a la cual sucedieron

varias versiones hasta su publicación independiente y ampliada en el libro *Parque de las ruinas* - el primero de la autora que incluye imágenes. En este libro, la pregunta por el ahora se asume aún más explícitamente, una vez que se ofrece como un libro *site specific*. La voz de los poemas de García circula –muchas veces caminando en las calles o andando en el transporte colectivo– por la densidad indeterminada y contingente de una atmósfera habitada por otros tiempos, que interpelan la enunciación. Aquí, el dispositivo principal del largo poema homónimo, que constituye la mayor parte del libro, es el de los cambios de escala espaciales y temporales, con la aproximación y el alejamiento posibilitados por dispositivos como la fotografía y el cine, que se relacionan también con itinerarios de sus propios recorridos por la ciudad (Río de Janeiro y París). Pero es importante subrayar que el papel de la fotografía en el poema tiene que ver menos con el registro documental que con la evocación de estos fantasmas de otros tiempos, que continúan reverberando en el presente.

Se trata de una serie de espectros de la Historia y de su propia biografía: de un tío-abuelo que participó de la segunda guerra mundial; el de una mujer que solía encontrar a su amante durante la guerra en el Pont Marie –un puente en París localizado frente a la casa en la que García vivía mientras hacía una residencia artística y desde el cual tomaba una foto cada día, desde el mismo ángulo para su "diario sentimental del Pont Marie", que es parte del poema; los fantasmas que habitan algunas películas citadas en el poema, como *Smoke (Humos del vecino)* y *Blow up* (en las que, recordemos, alguien saca una foto que cambiará el curso de la historia de otro personaje) y, finalmente, el racismo estructural heredado de la esclavitud, que acecha la vida brasileña hasta el día de hoy. Todos estos fantasmas emergen de las imágenes (verbales y visuales) como su lado invisible, y especialmente de las imágenes de ruinas que se refieren geográficamente a las regiones del centro cultural llamado Parque de las ruinas (localizado en el barrio de su infancia, y donde surge la idea del poema) y de la Universidad del Estado, en la que García estudió literatura y que estaba pasando por su mayor crisis de la historia en el momento en el que ella fue a leer el poema que luego se transformará en el libro:

yo estudié en la UERJ
y durante muchos años de mi vida anduve
por aquellas rampas

viendo el mundo desde adentro de aquellos cuadrados

*es difícil mirar las cosas directamente
más aun cuando están destruidas*



en aquel momento en el parque de las ruinas
me di cuenta de que estuvimos diciendo mucho
esa palabra últimamente: *ruina*



no solo en la UERJ o en rio
sino en todos lados

no sabemos qué hacer

cuando todo parece a punto de desmoronarse

[*definir: *ruína*]



(2020b, p. 21)

Volveremos sobre esto más adelante, pero anticipamos que si bien es tentador entender esta imagen de las ruinas –o este imaginario arruinado– metafóricamente, el procedimiento principal de *Parque de las ruinas* es otro, metonímico. Los asuntos parecen relacionarse por contigüidad, operando justamente a partir de los mecanismos que Freud atribuía a los sueños: desplazamiento y condensación. Así, múltiples sentidos se superponen (y por eso mismo el procedimiento no es metafórico, ya que la metáfora remite a un sentido unívoco) al colocar juntas una exposición sobre la esclavitud en la colonia en un museo contiguo al Parque de las ruinas, las ruinas de la universidad pública en el presente, las de la segunda guerra mundial y las fotografías que son extraídas como *imágenes detenidas* dentro del flujo temporal y de movimiento de varias películas.

El derecho a la pereza

La obra de Nuno Ramos no solo es de muy difícil clasificación, sino también bastante controvertida: escritor, músico, ensayista y artista plástico, ha hecho un recorrido que va desde la pintura a la escultura y la instalación y ha generado mucha polémica al producir obras con animales (vivos, como fue el caso de *Bandeira Branca*, en la Bienal de São Paulo, en 2010, en que había buitres, y muertos, como en el "Monólogo para um cachorro morto", de 2008). De hecho, una de las cuestiones

principales de su obra es el trabajo con la materia. "El derecho a la pereza", su enorme instalación, se inauguró en abril de 2016 en el Centro Cultural Banco de Brasil, en Belo Horizonte, Minas Gerais. En el patio interno del edificio se alzaba un andamio de más de 15 metros de altura en el que parte de su estructura había sido substituida por tubos que formaban un órgano a través del cual sonaba la famosa canción de Tom Jobim y Newton Mendonça "Samba de uma nota só", pero en un ritmo *ultra-lento*. En una de las salas, había una producción de "quesos" (producto típico de Minas Gerais) a partir de la pulpa de diarios de todo el mundo que tuvieran en su título la palabra "tiempo": en este montaje, es como si se retirara el tiempo de su flujo incesante para proponer un ciclo de maduración de los acontecimientos (de las noticias, del diario), una operación de curaduría (que requiere de técnica y tiempo, como en el caso del "queso curado"). En otra sala, un complejo dispositivo destila cachaça (otro producto típico de la región) al sonido de una frase del sambista Nelson Cavaquinho (extraída de un cortometraje de Leon Hirszman, de 1969), que se almacena en 24 botellas, cada una con una imagen de la película. "O direito à preguiça" implica, así, una irónica superposición de dispositivos técnicos ultra-sofisticados con voces y referencias a la cultura popular.

Al mismo tiempo que evocaba algo del orden de lo inacabado, de lo provisorio, la estructura de andamios traía otra connotación relacionada a la explotación de la mano de obra, ya que estos habían sido transformados en instrumento musical dentro de un centro cultural y asociados, en el título de la instalación, al texto de Paul Lafargue -el yerno de Karl Marx- sobre la exhaustiva jornada de trabajo a fines del siglo XIX. En el título, a su vez, resuena también el mito de la pereza brasileña instalado por el clásico *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Por otro lado, el órgano, generalmente asociado a un movimiento ascensional de la música eclesiástica, aquí producía un movimiento contrario, al desacelerar la canción y "bajarle" el ritmo y la tonalidad. Así, se crea una sensación de inmovilidad que, según Ramos, estaría asociada a una cierta inercia que se daría en el ámbito político y social del país, después de una época en la que "parecía que las cosas se iban a mover, finalmente".

Pero esto no es todo: además, con la música de Jobim, la instalación volvía sobre ese final de la década del cincuenta, época del auge de la bossa nova. Aquellos fueron, recordemos, los años de Juscelino Kubitschek (electo presidente en 1955, con su promesa de "modernizar el país 50 años en 5"), de la construcción de Brasilia

y, en consonancia con el plan de industrialización del país y nacionalización de sus recursos, de la inauguración, en São Paulo, del primer reactor nuclear de América Latina y justamente ahí, en Minas Gerais, de la central hidroeléctrica Furnas (en aquella época, también la mayor del subcontinente), para cuya construcción fueron expropiadas casi 4 mil hectáreas de tierra. Todo esto está en el horizonte de ese samba en la instalación de Nuno Ramos, que se abrió al público pocos días después de que, en Brasilia, la cámara de diputados votara la destitución de la primera presidente mujer de Brasil, Dilma Rousseff, bajo la acusación (SIC) de supuestas bicicletas financieras (es decir, adelantos de bancos públicos para pagos de programas sociales). Y con su destitución, aprobada con los más bizarros argumentos y declaraciones de amor a la familia y a la patria, se cerraba el ciclo de una joven democracia surgida después del fin de la dictadura, en 1985.

Es interesante observar cómo esas formulaciones aparecen discursivamente en otros trabajos de Ramos, que, actuante como intelectual público, ha desarrollado una interpretación de lo que entiende por cultura brasileña, enfatizando dentro de ella una cierta temporalidad órfica o trágica. Uno de estos textos, sobre el sambista que es “destilado” en la instalación, por ejemplo, resalta que su raciocinio poético –¿así como el de Marília Garcia?– rechaza la metáfora y se mueve por metonimia y contigüidad, pero con una diferencia: “Para Nelson, lo perdido está perdido y no retorna –no hay conciliación sino queja, espanto, estupor” (Ramos, 2019). Fantasmas, diríamos. Así, muchas temporalidades se superponen en el diálogo que la instalación del derecho a la pereza establece con su contexto espacio-temporal y con la geo-economía de Minas Gerais, al mismo tiempo en que la eufórica-melancolía de la bossa y del samba se transforma en réquiem –al sonar a través de tubos gigantes deformada por la lentitud–, como si al mismo tiempo esa defensa de una pausa para el (trabajo) obrero fuera también un minuto de silencio por el Brasil que no fue. Escribiendo sobre el trabajo de Pedro Motta, un fotógrafo de Minas Gerais que hace montajes a partir de escenarios de erosión y de un constructivismo abandonado, Ramos dialoga también con la percepción contemporánea de los fantasmas del Antropoceno, viendo en estos montajes “un desarrollismo al contrario”, “como si los grandes movimientos tecnoindustriales fueran suspendidos siglos más tarde” en un mundo ya vaciado de actividad humana: lo que se expondrá será la “ruina de la propia tierra”, y el “barranco” como “entidad nacional” (Ramos, 2019, s/p).

Hombres lentos

Hace poco, en septiembre de 2020, durante la cuarentena, en el coloquio (remoto) de presentación de la Cátedra libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos de la UBA, nombrada en homenaje a Pedro Henríquez Ureña, Raúl Antelo recordaba un texto del autor de *Macunaíma*, “biblioteconomía”, primer publicado en 1937 y titulado “definição do analfabeto”, donde comentaba diferentes relaciones con la cultura y la lectura, oponiendo la moral enseñada a una moral vivida, y decía que conviene volverse más lentos e “iniciar en Brasil el combate a las velocidades del espíritu” (Andrade, 1943). Una expresión semejante a la de Mario de Andrade usaba Milton Santos, uno de los presos de la dictadura militar iniciada en 1964, que era profesor de la Universidade Federal da Bahia y actuante en las elaboraciones de propuestas reformistas del gobierno anterior. En su nombre se realizó la Comissão da Memória e Verdade, encargada de la investigación local de los crímenes de Estado. Poco después de esta prisión, Santos se exiliaría en Francia, donde actuó como investigador del *Institut d'Étude du Développement Économique et Social*, fue colaborador constante del periódico *Tiers Monde*, en torno del cual hubo intensos debates cuando las universidades fueron ocupadas por estudiantes en mayo de 1968.

Santos se convertiría años después en el geógrafo brasileño más reconocido, con un trabajo marcado por el intento de pensar la coexistencia de diferentes temporalidades en el uso de los territorios. En un libro primer publicado en 1994, *Técnica, Espaço, Tempo*, él iba a contramano del énfasis de Paul Virilio en la velocidad –o sea, en una creciente importancia del tiempo que disminuye la relevancia de la categoría de espacio– y apostaba a una inscripción diferencial de la tecnología en los territorios periféricos que, relativamente al tiempo transnacional de las firmas y de la economía hegemónica, sería caracterizada por una lentitud estratégica. Era esa apropiación diferencial de las técnicas la que generaría, a largo plazo, la posibilidad de una globalización otra, una solidaridad fundada en los tiempos lentos de la metrópolis, contrarios a la competitividad. El geógrafo proponía la noción de “hombres lentos” para un curioso argumento en contra las tesis de que la globalización tendía a la homogeneización:

Quien, en la ciudad, tiene movilidad –y es capaz de recorrerla y escudriñarla– termina por ver poco de la Ciudad y del Mundo. Su comunión con las

imágenes, frecuentemente prefabricadas, es su perdición. Los hombres 'lentos', por su lado, para quienes estas imágenes son espejismos, no pueden, por mucho tiempo, habérselas con ese imaginario perverso, y terminan descubriendo las fabulaciones. ¿La lentitud de los cuerpos contrastaría entonces con la celeridad de los espíritus? (Santos, 1996, p. 84).

Es interesante notar que lo que se pone en juego aquí no es un argumento como el de Walter Benjamin, marcado por la urgencia de apretar el freno de emergencia frente a la catástrofe inminente y al cúmulo de escombros: es una apuesta en el tiempo espacializado. No es otra la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui, que plantea un concepto de ritmo basado en la cosmología aymara para defender el trabajo paciente de una nanopolítica (2014), un vínculo de caminos lentos y pacientes, marcado por el goce de lo cotidiano. Eso nos lleva de vuelta a *Parque de las ruinas*, cuando Marília Garcia pone en una misma página un aforismo aymara y el cuadro del ángel de Paul Klee que sirve de ilustración a las tesis de W. Benjamin sobre el concepto de historia:

cuando nos referimos espacialmente al pasado
decimos que está situado atrás
y podemos señalar hacia atrás indicando lo que pasó
el futuro al contrario queda hacia adelante:
el porvenir es algo que nos lleva hacia adelante

existe una lengua de una tribu andina [los aymaras]
en la que esa lógica se invierte:
el pasado queda adelante nuestro frente a nosotros:
finalmente solo podemos ver lo que ya ocurrió

y el futuro aún desconocido
queda atrás a nuestras espaldas
pues no lo vemos



(2020b, p.53)

País, mapa, territorio

Como veremos más adelante, en la pregunta de Marília Garcia; “Tem país na paisagem?”, lo que se busca es leer las dinámicas sociales desde lo micro. Esa pregunta, que aparece en los dos libros citados, también se relaciona con una frase que acompaña a Garcia desde su primer libro (y que también es el título de su blog): *Le pays n’est pas la carte*. Hay un poema con este título en su primer libro, *20 poemas para o seu walkman*, que también anticipa el título del libro siguiente, cuando García se ve desorientada en la ciudad, cometiendo errores geográficos (*engano geográfico* es el título de su segundo libro), y piensa -críticamente- que si tuviera un mapa evitaría ese trayecto errante. O sea: es justamente en la analogía entre el desplazamiento de la movilidad urbana y el desplazamiento de los procedimientos de espacialización de lectura y visión que la poeta busca hacer perceptibles las asimetrías entre una cartografía asociada a la historiografía oficial del Estado-Nación, con sus instituciones sólidas, y una experiencia más precaria y contingente de las localidades sin monumentalidad, en crisis y en ruina, pero abiertas al acontecimiento y a la escucha de mensajes de otros tiempos.

Esa aproximación entre modos de ver y modos de leer –que podemos asociar al trabajo de Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*– y que se profundiza en *Parque de las ruínas*, con el uso de imágenes hechas con diferentes dispositivos visuales, es también un modo de cuestionar la subjetivación, atravesada por discursos y modos de percepción, en gran medida inconscientes, así como por las tecnologías que

constituyen nuestra subjetividad, como nos dicen de diferentes modos las más variadas lecturas de los trabajos de Michel Foucault (por ejemplo, Jonathan Crary). De ahí que Garcia está en proximidad con Nuno Ramos como también con la defensa que Cusicanqui hace de la micropolítica en cuanto modo de ir contra la inercia: "Es un deber mantener ese espacio de la micropolítica porque el Estado tiene una tendencia y una inercia colonial, por un lado, y totalizante, por otro, es decir, de moldear todo a su propia imagen. Entonces, tal aparato funciona a veces al margen de las personas y por eso los espacios micropolíticos son tan cruciales" (2010, s/p).

Mirta Antonelli, en algunos de sus textos sobre los efectos de la megaminería en la subjetivación, pone un subtítulo en las secciones: *El mapa no es el territorio*. Este sintagma, que nos recuerda el trabajo de Milton Santos, prolonga el desplazamiento sugerido por Garcia ("Le pays n'est pas la carte") en más un giro perspectivista, como se nos dijera que lo que se deja ver en la bajada del mapa al paisaje es también la manera como las dinámicas del capital inciden sobre las territorialidades. Antonelli propone pensar la megaminería como una "formación discursiva biopolítica" (2009, 2017). Lo que pasa, como también ha demostrado más recientemente Raquel Giffoni, que citamos en el primer fragmento, es que las corporaciones son hábiles en calcular la gestión del riesgo. ¿Qué hacer cuando, en un caso simbólico de uso de la crítica social y del saber académico en favor de los intereses corporativos, la Gerente Geral de Parcerias Institucionais da Fundação Vale cita el geógrafo Santos para explicar sus acciones (Giffoni, 2019, p. 77)?

En este modo de leer que propone Antonelli, caracterizado por la inscripción geográfica de los discursos, hay que asumir –como sugería también Josefina Ludmer (2010)– una relación otra entre discurso y economía: una relación de co-implicación que nos ponga a pensar en términos de un territorio de la lengua y a plantear un ensamblaje *territorioafecto* que conjuga la subjetivación con las prácticas extractivas. Aquí también nos aproximamos a algunas lecturas italianas de la biopolítica de Foucault –por Maurizio Lazzarato, Andrea Fumagalli, Sandro Chignola y otros– que piensan en una bioeconomía. Se suman, además, los escritos de Verónica Gago con Sandro Mezzadra (2015), que dialogan con las críticas latinoamericanas del neoextractivismo y proponen un concepto ampliado de extracción, donde las cadenas logísticas vinculan la financierización de las subjetividades endeudadas con la precarización de los lazos comunitarios en los territorios de interés corporativo: no se

trata apenas de extracción del valor de algo que *ya está* en el territorio, sino también de su *producción* especulativa. Las finanzas y la deuda se inscriben así en un ensamblaje territorioafecto, poniendo los deseos al servicio de la reproducción de las dinámicas de acumulación.

Desde ese punto de vista, lo que se considera es también la dimensión positiva del poder planteada por Foucault, que captura las subjetividades y la vida en el medio de producción. La dificultad, entonces, es redoblada, una vez que el diagnóstico no es el de una anestesia negativa que cabría despertar con una bioestética afirmativa (actualizando la distinción benjaminiana entre estetización de la política y politización de la estética). Se trata de un valor que será extraído de la movilización común de la *aesthesis* y de los deseos, de la producción colectiva de subjetividad e imaginación, de los encuentros y afectos, por lo que la presencia irreversible de las tecnologías en los procesos de subjetivación coloca un desafío mucho complicado: movilizar el deseo para desear algo diferente.

Un desarrollismo al contrario

Aunque las reflexiones de Nuno Ramos tienen una impronta nacional que no nos interesa resaltar, su trabajo hace un interesante diagnóstico de una *ahoridad* (que para él sería típica de Brasil) y que indica una dificultad de salir del lugar y moverse. Eso se puede identificar también en la tesis de un prestigioso pensador de las ciencias políticas, Marcos Nobre (2013), que habla de un “Inmovilismo en movimiento” desde la redemocratización, en la posdictadura. No es exactamente esta nuestra perspectiva: creemos por ejemplo que el rol de la UERJ, que aparece arruinada en el poema de Marília Garcia, nos hace recordar su incómodo papel de vanguardia en la aplicación de la ley de cupo raciales (acción afirmativa), uno de los primeros pasos de reparación histórica de las herencias de la esclavitud, durante el gobierno del Partido de los Trabajadores, impulsando alguna significativa movilidad de la estratificación social. Pero es justo pensar con Ramos y Nobre que, en contraposición a esa inercia, que resuena una ausencia de horizonte y futuro, los trabajos que acá traemos apuestan también en algo como un “desarrollismo al contrario”, como dice Ramos (2019) respecto del trabajo fotográfico de Pedro Motta.

En su más reciente recopilado de ensayos e intervenciones –*Verifique se o mesmo*, un instigante título que cita irónicamente los carteles de alerta para verificar si el ascensor se encuentra en el piso correcto antes de abrir la puerta– Ramos refiere también a un conocido dramaturgo y humorista, Millor Fernandes, que decía que “Brasil tiene un largo pasado por delante” (“um grande passado pela frente”) –lo que nos hace pensar en lo inacabado y en la procesualidad de sus trabajos. Pero es curioso notar también cómo esa misma perspectiva aparecía de manera diferente en *Parque de las ruínas*, con el aforismo aymara, que solicita otra carga cosmológica –quizás menos resignada o fatalista– de este pasado que está adelante. Una apertura de la historicidad que distribuye en otras líneas la relación del espacio con el tiempo.

De todo modo, se puede decir que tanto Garcia como Ramos optan por una materialidad que sea *site specific* y en la que al mismo tiempo confluyan distintas temporalidades: con eso, nos permiten percibir que hay una diferencia *intensiva* entre lo que se da a ver en el mapa oficial y en las experiencias del territorio. Así, el arco temporal que parte de las utopías desarrollistas e industriales de la mitad del siglo XX y llega al presente con los desastres de Brumadinho, Mariana, o los recientes incendios en Bolivia, Argentina y Brasil, nos hace notar eso que Antonelli caracteriza como una formación discursiva biopolítica basada en la construcción de consensos: la necesidad, el crédito de la necesidad, que se nos plantea como irreversible, no pasa sin una cuidadosa y vulnerable disputa micropolítica, que está en acto permanentemente en las más diferentes localidades latinoamericanas, atravesadas por deseos y discursos barriales y transnacionales. Así, la disputa de las formaciones discursivas y de los modos de percepción se plantea como parte del mismo entramado que los poemas e instalaciones *situadas*, proponiendo otros modos de leer y experimentar la densidad del tiempo. ¿Pero cómo leemos nosotros estos efectos de detención durante la cuarentena? ¿Desaceleramos?

Fantasmas

En *Câmera Lenta*, así como en buena parte de la poesía de Marília Garcia, hay una indagación sobre el movimiento y la "imposibilidad de salir del lugar", que es también una pregunta por la percepción: ¿qué es aquello que se percibe viendo la imagen en cámara lenta?; ¿qué es lo que la detención hace visible? También en *Parque das ruínas* los dispositivos tecnológicos producen cambios de escalas

temporales y espaciales que posibilitan la percepción de algo del orden histórico o cotidiano que, en su escala habitual, sería imperceptible. El poema cita, entre otras, la película de Harun Farocki, *Imágenes del mundo e inscripciones de guerra*:

además de las películas que cité
otra referencia para el “diario sentimental del pont marie”
es el documental de harun farocki
imágenes del mundo e inscripciones de la guerra
en él farocki trata justamente de una situación en la que
algo aparece con la distancia

la película cuenta que en 1944
pilotos americanos sacan fotografías aéreas de algunas
fábricas de caucho en alemania

33 años después ya en los años 1970 la cia se da cuenta
de que ellos también fotografiaron
uno de los campos de concentración de auschwitz
en aquella época no vieron lo que ya estaba en las fotos
porque no sabían de la existencia de los campos
y por eso no había nada para ver
después cuando empezaron a ver
las fotografías con otros ojos
algo aparece:
una verdad que aún no existía

aparición fantasma



en este caso
necesitan una distancia temporal
para leer
(2020b, p. 38)

A partir del papel que la fotografía tiene en esta película, así como en "Smoke" de Wayne Wang y Paul Auster, en el poema "Tem país na paisagem?" (de *Câmera Lenta*), la "narradora" propone un procedimiento, todos los días, a la misma hora, sacar una foto del puente. "el resto es libre y gira/ alrededor de la pregunta:/ ¿cómo ver el tiempo/ pasando en este lugar?" Un fantasma ronda el puente:

cuando llego al puente siento un viento en la espalda
y me acuerdo del fantasma que ronda el pont marie
era una francesa casada con un resistente
y que durante la ocupación
tuvo un affaire con un oficial nazi

una noche de invierno
estuvo esperando al amante en el puente
durante muchas y muchas horas
y él no vino
cuentan que ella murió congelada o cayó en el río
desde entonces

su fantasma ronda el pont marie

miro hacia a la esquina buscando su espectro
y no veo nada ¿ustedes ven algo?
(2020b, p. 54)

Recordemos que, como dijimos arriba, este puente, sobre el Sena, estaba cerca de la Cité Internationale des Artes, donde García se hospedaba para una residencia artística en 2015. A pocos días de comenzar su estadía, ocurren los atentados al diario Charlie Hebdo, que terminan por modificar radicalmente el paisaje urbano parisiense. En el poema, García se pregunta si sería posible percibir algo de lo que ocurrió aquel día en la fotografía tomada la mañana del atentado. Así, una de las preguntas que recorre el poema "¿cómo ver el lugar?" termina revelando una propuesta política de ver, en lo "infraordinario" (concepto que toma de Georges Perec) de la cotidianidad, algo que la exceda; vestigios de acontecimientos pasados y futuros que modifican esa misma realidad. Curiosamente, en 2015, en el momento en que García hacía la residencia en Francia, hace unos pocos años, aún era difícil imaginar la fuerza con la que el fantasma del fascismo sería evocado en Brasil en 2020. Mucho menos los otros tantos fantasmas que habitan este presente.

Extractivismo

Como en el poema de Marília, Eleonora Paoli, la autora de la cartografía *Haunted landscapes of the extraction* se pregunta: "¿Cómo medir los impactos causados en el territorio, la sociedad, la herencia, la economía y en la salud física y mental de la población? ¿Cómo hacer visible lo intangible?" (2020, s/p). Si la detención de muchas actividades como consecuencia de la pandemia nos ha expuesto (y potencializado) a muchas verdades de nuestra vida cotidiana (las dificultades de la convivencia familiar, la dependencia de la tecnología y las redes sociales, las enormes desigualdades de acceso a la tecnología, el ritmo frenético de la vida en las ciudades, las pérdidas a las que nos sometemos con la transferencia hacia una educación a distancia, la vulnerabilidad de nuestros sistemas de salud, entre otras), por otro lado, más revelador aún es pensar en aquello que *no* se ha detenido en este contexto.

En Brasil, pocos días antes de que el ministro de medio ambiente, Ricardo Sales, dijera, en reunión ministerial cuya grabación en video fue difundida en los

grandes medios de comunicación, después de una denuncia del ex-ministro de justicia, que había que aprovechar la pandemia para "fazer passar a boiada" ("dejar pasar a los bueyes"), dos hidroeléctricas obtuvieron licencia para su construcción en el río Aiuruoca, municipio de Alagoa, sur de Minas Gerais, sin que la APA (Área de Proteção Ambiental, equivalente a un parque nacional en Argentina) de la sierra de Mantiqueira, donde se ubica la región, acuse notificación del impacto los emprendimientos. Pero más allá de la brutalidad y el cinismo del gobierno brasileño, no es exclusividad de Brasil la continuidad e incluso la intensificación del programa extractivo durante la pandemia. En Argentina, desde el 2 de abril se han incluido actividades vinculadas con la producción, distribución y comercialización forestal y minera como esenciales. Así, la cuarentena obligatoria en todo el territorio de la República Argentina no fue un obstáculo para que las minas de oro de Veladero y Gualcamayo, en San Juan, sigan funcionando, para que el gobierno de Chubut haga un preacuerdo con la empresa Yemana Gold para la extracción de oro, o para que, entre el 15 de marzo y el 30 de abril, se desmontaran 9.361 hectáreas de bosque, entre Santiago del Estero, Formosa, Salta y Chaco. Felipe Solá, Canciller de Argentina, autorizó, en plena pandemia, la importación 32 millones de litros/kilos de insumos para la producción de agrotóxicos inmunosupresores. En Perú, explotaciones como Antamina (Haraz), Minera Bateas y Cerro Verde (Arequipa), Tika Resources y Nexa Resources (Pasco), Hudbay Minerals (Cusco), Antapacay (Cusco), entre otras, no se han detenido ni un solo día, siendo además importantes focos de contagios de Covid. En Chile, mientras el tránsito de personas se ha detenido y/o restringido, mineras como Collahuasi contratan servicios de *chárter privados* para trasladar a sus "colaboradores" (la nueva categoría empresarial para nombrar el subcontrato). La lista es larga, y la misma realidad se vive en casi todos los países de América Latina.

Además, si bien la presencia del virus entre nosotros favorece la difusión de una lectura paranoica de la realidad, explicitando la adhesión a teorías conspirativas y al negacionismo de los protocolos científicos, no podemos perder de vista que hay corporaciones muy satisfechas con el aumento de horas y personas conectadas a las redes: la expansión biopolítica del concepto de extracción adquiere, en la cuarentena, una proporción aún más explícita, con la intensificación de la mineración de datos. ¿La pausa nos permite percibir esa extracción? ¿O necesitamos una pausa dentro de la pausa para percibirla?

El informe del MediaLab de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) sobre los "aplicativos de autocuidado psicológico y emocional" nos muestra cómo la "economía psíquica de los algoritmos" gerencia la ansiedad: no apenas una concepción de subjetividad individualista es estimulada, sino que también, en la otra punta de las aplicaciones, esa supuesta privacidad es revertida a un modelo de negocios que camufla sus mecanismos extractivos. La despolitización del sufrimiento colectivo es revertida (en tiempo) en el flujo incesante de las aplicaciones: ¿hay pausa en un modelo de subjetivación acelerado?; ¿cómo espacializar esta inercia? El último poema de *Cámara Lenta* (Epílogo) nos deja con eso:

en este momento que vivimos
de espacios abiertos e infinitos
en que el mundo está lleno de líneas cruzadas y cables submarinos que se desplazan

y ondas que se cruzan desde los puntos más distantes –

además de los rayos muchos rayos coloridos transparentes e invisibles
y datos siendo transmitidos con sonidos
e imágenes

y el polvo dispersándose por todos lados un polvo gris y pegajoso

–en este momento de superficies abiertas ¿cómo lidiar con la imposibilidad
de salir del lugar?

¿sería el mundo realmente
plano? o en vez de eso una superficie accidentada
llena de barreras
muros compuertas fronteras

y líneas demarcadas que pueden contener el flujo?

(2020a, p. 91)

Bibliografía

- Antonelli, M. (2009). Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la 'minería responsable y el desarrollo sustentable. En: Maristella Svampa y Mirta A. Antonelli (Eds.). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Biblos, p. 51-102.
- Antonelli, M. (2017). Escenas de veridicción: formas y territorios de justicia en torno a la megaminería. En: Beatriz Neuman (comp.). *Ensayos sobre Literaturas y Lenguas*. Encuentro Textual. Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Patagonia, Trelew: EDUPA-ILLPAT/ UNPA, p. 33-56.
- Andrade, M. (1943). Biblioteconomía. En: *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins, p. 100-103.
- Antelo, R. (2020). Ponencia en el Colóquio de Inauguración de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires. Remoto, 17 de Septiembre de 2020. Acceso: <https://www.youtube.com/watch?v=5XwBHqGxKUI>
- Beradt, C. (2017). *El Tercer Reich de los sueños*. Trad. Leandro Levi y Soledad Nívoli. Santiago de Chile: LOM.
- Bugueño, L. (mayo, 2020). Mayo pandémico, utopías delirantes y voracidad extractivista. *Avispa midia*. Recuperado de: <https://avispa.org/mayo-pandemico-utopias-delirantes-y-voracidad-extractivista/>
- Cerutti, D. (2020). Chubut: no hay cuarentena para el extractivismo. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2020/06/chubut-no-hay-cuarentena-extractivismo/>
- Cusicanqui, S. (2010). Entrevista con Verónica Gago. *Las12*, 30 de julio de 2010. Recuperado de: pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5889-2010-07-30.html
- Cusicanqui, S. (2014). Más allá del dolor y del folclor. Ponencia presentada en el Colóquio *Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à idade da Terra*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=AC_ySMO5-P0
- Freud, S. (1979). La interpretación de los sueños (primera parte). En *Obras completas*, Vol. 4. Buenos Aires: Amorrortu editores. Trad. José L. Etcheverry.
- Gago, V. y Mezzadra, S. (2015). Para una crítica de las operaciones extractivas del capital. Patrón de acumulación y luchas sociales en el tiempo de la financiarización. *Nueva Sociedad*, 255, 38-52.
- Gan, E. et. al. (Eds.). (2017). *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press.

- Garcia, M. (2017). *câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, M. (2018). *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque.
- Garcia, M. (2020a). *câmera lenta*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri. Traducción de Rodrigo Álvarez.
- Garcia, M. (2020b). *parque de las ruinas*. Buenos Aires: Mandacaru. Traducción de Diana Klinger y Florencia Garramuño.
- Garramuño, F. (2014a). Formas da impertinência. En Kiffer, Ana Paula e Garramuño, Florencia (orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Garramuño, F. (2014b). *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Giffoni, R. (2019). *Conflitos ambientais, corporações e as políticas do risco*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Koselleck, R. (2017). Postfacio. En: Beradt, Charlotte. *El Tercer Reich de los sueños*. Trad. Leandro Levi y Soledad Nívoli. Santiago de Chile: LOM.
- Ludmer, J. (2010) *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Machado Araóz, H. (2020). *Mineração, genealogia do desastre*. O extrativismo na América como origem da modernidade. Trad. João Peres. São Paulo: Elefante.
- Monteiro, K. (2019). A cidade onde o tempo parou. *Piauí*. 27 de maio de 2019. Recuperado de piaui.folha.uol.com.br/cidade-em-que-o-tempo-parou/
- Nobre, M. (2013). *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Palmbaum, V. (2020). El extractivismo no conoce de cuarentenas. *Marcha*, 15 de mayo. Recuperado de marcha.org.ar/el-extrativismo-no-conoce-de-cuarentenas/
- Paoli, E. (2020). Haunted landscapes of the extraction. Trabajo de conclusión del curso de Arquitectura Ambiental en el Posgrado de la Universidade Federal da Paraíba. Recuperado de <https://pablodesoto.org/teaching/arquitetura-ambiental/>
- Ramos, N. (2016). Foiquedeu. Fragmentos sobre a exposição O Direito à Preguiça, o lugar do artista e a crise do país. *Piauí*, diário, edição 118, Julho de 2016. Recuperado de piaui.folha.uol.com.br/materia/foiquedeu/
- Ramos, N. (2019). *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavía. Edición Kindle.
- Santos, M. (1996). *Técnica, Espaço, Tempo*. Globalização e Meio Técnico-Científico. São Paulo: Hucitec.

Wisnik, J. M. (2018). *Maquinação do mundo. Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ACTUACIÓN Y DETENCIÓN: APUNTES PARA EL ESTUDIO DEL ACTOR POPULAR EN ARGENTINA Y MÉXICO

ACTION AND DETENTION: NOTES FOR THE STUDY OF THE POPULAR ACTOR IN ARGENTINA AND MEXICO

Resumen:

El propósito de este artículo es desarrollar algunos conceptos clave para el estudio comparado de los actores populares argentinos y mexicanos dentro de lo que llamamos Modelo Revolucionario de Periodización. Se trata de pensar a los actores populares como productores (en oposición a lo que llamamos actores creadores) y de ponerlos en relación con dos categorías fundamentales, la “tierra” y la “mugre”, estrechamente ligadas a la detención y a una manera particular de concebir el tiempo.

Palabras clave: actuación; tierra; mugre; detención

Abstract:

The purpose of this article is to develop some key concepts for the comparative study of popular Argentine and Mexican actors within what we call the Revolutionary Model of Periodization. It is a way of thinking of popular actors as producers (as opposed to what we call actors creators) and of putting them in relation to two fundamental categories, “tierra” y “mugre”, closely linked to detention and to a particular way of conceiving time.

Keywords: acting, tierra; mugre; detention

Partimos de la comparación entre actores populares argentinos y cómicos mexicanos desarrollada en trabajos anteriores. Para el desarrollo de esa comparación propusimos dos modelos de periodización diversos pero no necesariamente opuestos y hasta complementarios: un modelo estético y un modelo revolucionario.(Rodríguez, 2015)

El Modelo Estético de Periodización (MEP) se sustenta en la idea de que la evolución del sistema de la actuación popular atraviesa por distintas fases que van de

una primera fase ingenua a una tercera fase en donde comienzan a aparecer usos experimentales de la caricatura y del reservorio de procedimientos y usos heredado.

El Modelo Revolucionario de Periodización (MRP) implica establecer una periodización alternativa que aborde la totalidad de la producción de los actores populares mexicanos y argentinos y la segmente en secuencias actorales que permitan describir una línea evolutiva no cronológica, una trayectoria no historicista que iría de los momentos de dominación más pura a los momentos más intensamente revolucionarios de esos actores. Los momentos revolucionarios suelen coincidir con formas experimentales pero a veces se corresponden con prácticas actorales ingenuas porque la potencia revolucionaria no se encuentra en la complejidad sino en la intensidad del gesto. Se trataría entonces de contar ya no la historia efectiva de los actores populares mexicanos y argentinos sino la de un proceso simbólico de liberación.

Nuestro punto de partida consiste en pensar el modo en que la actuación popular conecta con los procesos revolucionarios de cada uno de los países abordados: en el caso de México, ver cómo la Revolución se inscribe en los cuerpos de los actores populares mexicanos. Dado que en la Argentina no hubo ninguna revolución, se estudiarán los nexos entre actuación popular y peronismo, sin dudas nuestro movimiento más revolucionario. Sin entrar en detalles, podemos decir que la Revolución Mexicana está asociada a la tierra, a lo rural, mientras que nuestra revolución (el 17 de octubre) está más ligada a la urbe y a las zonas de cruce entre lo urbano y lo rural. Decimos entonces que si el subtexto actoral de los cómicos mexicanos está en la tierra, el subtexto de los actores populares argentinos está en lo que Aníbal Troilo denominó lúcidamente la "mugre". Entendemos *tierra* y *mugre* como dos intensidades artísticas singulares asociadas a formas populares que tienen lugar al interior de unas fronteras. Tierra y mugre son dos formas de lo popular que solo pueden entenderse a partir de la noción de *detención* que es el eje del presente trabajo.

Actores creadores y actores productores

Para poder dar inicio al tema que nos convoca, es necesario en primer lugar establecer la distinción entre *actor creador* y *actor productor* que desarrollamos junto con Sandra Ferreyra (Ferreyra y Rodríguez, 2020) a partir de la distinción entre creadores y productores que señala Benjamín (2002). Esta distinción es fundamental, ya que siempre que hablemos de *actores populares* vamos a estar hablando de *actores productores*: todo actor popular es un actor productor aunque no todo actor productor sea un actor popular.

Extrapolando conceptos, decimos que *actor creador* es aquel que cree estar en posesión de un aparato y no percibe que en realidad este lo posee a él. Suele corresponderse con lo que Benjamín (2002) denomina “modo espiritual”, que es aquel por medio del cual los artistas experimentan su solidaridad con “la causa del pueblo” según su propio ánimo: en estos casos, por muy progresista que parezca su arte, siempre tendrá un matiz conservador ya que elude toda referencia al lugar que ocupa dentro de los medios de producción y por lo tanto es incapaz de transformarlos. En este caso, los medios transforman a los artistas que no pueden más que reproducir lógicas exteriores a ellos, interiorizarlas y dejar que se impongan a sus “buenas intenciones”.

Sin que esto sea definitivo, creemos posible encontrar dos variantes en el actor creador: la *variante empática* y la *variante satírica*, que en sus diversas formas siempre involucran el juicio. El juicio es su fundamento y la sustancia que hace posible la subordinación de cada una de estas variantes a la lógica de los medios de producción, a partir de instancias jerárquicas que parten de la superioridad de lo Uno sobre el Ser y determinan un funcionamiento vertical que necesita de ideas como el Bien o la Verdad para ponerse en movimiento. Para pensar estas variantes del actor creador, bastaría con tomar ejemplos varios que pueden ir de la empleada pública interpretada en televisión por Gasalla (mirada condenatoria de no pocas implicancias políticas) hasta obras como *Terrenal* (2014) escrita y dirigida por Mauricio Kartun, en la que es posible ver cómo en los actores se conjugan la sátira y la empatía en función de una lógica que es exterior al campo específico de la actuación, de una moral reforzada por la mirada final de Tatita. Se trata de ejemplos ajenos a nuestro corpus pero clarificadores y necesarios¹.

A diferencia del *actor creador*, el *actor productor* interviene en el proceso de producción de sentido sabiendo que el aparato está siempre ahí para devolverlo al lugar del que nunca debió haber salido (el sentido común actoral o lo políticamente correcto cuyo principio es el juicio). Puede producir ficción sin necesidad de un texto previo pero aún en caso de que lo haya, jamás se subordina a sus contenidos: conoce su lugar dentro de los medios de producción y es capaz de manipularlos y ponerlos al servicio de lo que Alejandro Catalán (2002) llama “producción de sentido actoral”.

En este artículo vamos a abordar puntualmente algunas cuestiones referidas a los actores populares argentinos y mexicanos. Como para que el lector pueda ir identificando a qué tipo de actor nos referimos, vamos a mencionar a algunos de ellos. Dentro de los actores argentinos podríamos establecer una serie más o menos cronológica que incluye a Pablo Podestá, Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Luis Arata, Luis Sandrini, Olinda Bozán, Pepe Arias, Tita Merello y Alberto Olmedo, entre muchos otros entre los cuales

podríamos incluir con alguna reserva a Niní Marshall. Dentro de los actores mexicanos se destacan el Panzón Soto, el Chaflán, Amelia Wilhelmy, Joaquín Pardavé, Delia Magaña, Manuel Medel, Cantinflas, Tin Tán, Sara García, Resortes y Mantequilla, entre otros².

Perspectivismo actoral y detención

Hechas las salvedades necesarias, vamos a centrarnos ahora en cuestiones concernientes al estudio del actor popular. Para ello resulta fundamental la noción de *detención* que estudiaremos en relación con una serie de procedimientos y pondremos en correlación con los dos aspectos que consideramos nucleares para comprender a los actores populares mexicanos y argentinos respectivamente: la *tierra* y la *mugre*.

En trabajos anteriores abordamos el cuerpo del actor popular como un cuerpo pensante que produce sentidos específicamente actorales y que pone en primer plano las pasiones. Mientras que el “decoro interpretativo” del actor culto disfraza las pasiones de mesura y objetividad, la actuación popular evidencia la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso. Ese pensamiento del cuerpo siempre es táctico, se juega en el terreno del otro e involucra las pasiones que para Nietzsche son inseparables de todo conocimiento que siempre sería el resultado de la lucha o el juego entre esas pasiones, aunque los modos de mostrar ese resultado sean variables. Afirma Nietzsche:

Existe únicamente un ver *perspectivista*, únicamente un “conocer” *perspectivista*; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que le permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro “concepto” de ella, tanto más completa será nuestra objetividad. (2008, p. 175)

En la actuación popular, la escenificación de las pasiones tiene al menos dos aspectos: un primer aspecto afirmativo, de aceptación de esas pasiones y un segundo aspecto que se distancia de ellas, que emite opinión sin juzgarlas. A este segundo aspecto lo denominamos, a partir de Nietzsche, *perspectivismo actoral*³ para distinguirlo del *juicio actoral*: mientras que el juicio se inscribe en un tiempo que lo preexiste, requiere de un origen y un fin que enmarque las acciones desarrolladas en su nombre, el *perspectivismo* instaura una temporalidad singular que se abre al tiempo y a la historia e involucra activamente el cuerpo y las pasiones. El *perspectivismo actoral* es propio del actor popular en particular y del actor productor en general.

Podría pensarse que el actor creador (fundamentalmente en su variante satírica) también acepta estas pasiones: sin embargo no hay en él una aceptación genuina de las

mismas, ya que necesita someterlas al juicio, reorientarlas a partir de algo exterior a ellas (la verdad, la moral). La actuación popular, en cambio, las acepta de manera amorosa, convive con ellas entendiendo que se trata de aspectos inherentes a la existencia; es por eso que los actores populares son queridos por el pueblo aun cuando puedan tener actitudes o realizar acciones “negativas”: egoístas, lascivos, desleales, posesivos, tramposos, destructivos, cobardes, perezosos, ignorantes, simuladores, su público los acepta tal cual son porque ellos ya lo habían hecho previamente (“¿actuamos como caballeros o como lo que somos?”, pregunta Joaquín Pardavé en una recordada escena). El cariño que reciben de su público es directamente proporcional a la manera amorosa y afirmativa (pero también distanciada) con la que ellos se vinculan con sus pasiones (aún con las más bajas) y en esa bajeza nos muestran que hay un mundo posible por fuera de la lógica del juicio. Por ejemplo, es evidente que Fernando Soto “Mantequilla” tiene una mirada amorosa respecto de su personaje Filogonio que, al inicio de *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), se confabula con un niño para estafar a los propietarios de una fonda y a los comensales. La actuación de Mantequilla se afirma amorosamente en aquello que la sátira vería como robo, inmoralidad y explotación infantil (cuando el niño es en verdad su par y, más aún, quien lo guía y protege). Basta comparar este vínculo singular y atípico “entre pares” con la mirada denigratoria de Gasalla hacia su empleada pública o la de Luis Brandoni respecto de su personaje de *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) en la célebre escena de las “tres empanadas”.

Hemos hablado de las pasiones que intervienen en el *perspectivismo actoral* pero aún no hemos descrito su funcionamiento escénico: las pasiones así entendidas son los modos en que los actores productores son afectados por el espacio, los objetos, los otros actores y los espectadores; ellas hacen posible vínculos variables y contradictorios, abren el campo imaginario, habilitan tonos, gestos y actitudes singulares y permiten conectar lo que en una primera instancia parecía no estar conectado de modo alguno: en palabras de Ferreyra (2019) se trata de “asociar y disociar imágenes” a partir de la capacidad de afectar y dejarse afectar. Quizás los mejores actores populares sean aquellos que lograron abrirse a lo otro, al juego con los otros actores (pensemos por ejemplo en Olmedo, Cantinflas o Tin Tán) pero también a la posibilidad de comunicarse con los objetos, de encontrar relaciones secretas con y entre ellos. Se trata de ver los modos en que estos actores encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para configurar con ellos imágenes estéticas singulares a partir de lo que Benjamín (1991) denomina “percepción de lo semejante”. Para tomar un ejemplo que nos permita acercarnos a esta idea, remitimos a la escena en la que Chaplin se come un zapato

cuyos cordones convierte en succulentos fideos. En este caso es la acción la que produce una semejanza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones. El *perspectivismo actoral* requiere entonces de un modo de aceptación de las pasiones que no deja de lado el distanciamiento y de un modo particular de relacionarse con lo otro (espacio, actores, objetos) y establecer vínculos impensados.

Entrando de lleno en el tema que nos ocupa, este *perspectivismo actoral* requiere de una manera particular de concebir el tiempo que es inseparable de la idea de *detención*. Se trata de un concepto que Benjamín desarrolla con relación al teatro de Brecht pero también en sus tesis acerca de la historia. Si bien la detención atraviesa toda la obra del autor, consideramos que este segundo aspecto resulta suficiente para nuestros desarrollos. La detención abre a un tiempo no cotidiano en el que se habilita la mencionada capacidad de los actores de “asociar y disociar imágenes” pero también a formas particularmente intensas de afección estrechamente ligadas a las capacidades asociativas señaladas. Benjamín se refiere a la detención del siguiente modo:

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de esta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino también su detención forma parte del pensamiento. Cuando este se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia. El fruto alimenticio de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto (1989b, p. 190).

Y poco más adelante:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo

póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como “tiempo-ahora” en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico. (1989b, p. 191)

Dado que la actuación siempre ocupó un lugar modesto en la historia del arte y de la cultura, quizás el propósito de los actores productores sea igualmente modesto: sin embargo, la “historia materialista” entendida tal como la entiende Benjamín no les es del todo ajena. El actor creador responde a una lógica similar a la del historicismo: siempre actúa a partir de una lógica causal que pone en relación momentos diversos y su trabajo necesita de la causalidad que muchas veces es aquella propia de los textos dramáticos (presente en la superficie de esos textos o en las profundidades de sus subtextos) asociada a causas exteriores que la complementan o refuerzan (la “psicología” de los personajes o la remisión a algún tipo de causalidad social más o menos explícita). Esta causalidad, como la causalidad historicista, construye la escena a partir de una lógica del tipo acción-reacción o esfuerzo-resistencia y su base va a estar en el movimiento causal y no en la detención⁴. Por el contrario, el actor productor va a encontrar en la detención el fundamento de su práctica: ella es su “principio constructivo”, el fundamento del perspectivismo actoral, del encuentro inesperado entre la actuación y aquello que está en la escena (el espacio, los otros actores, los objetos) o fuera de ella (el campo imaginario del actor que repentinamente se materializa).

Aunque desde otra perspectiva filosófica y abordando un objeto diferente, Deleuze (2018) señala que quien introduce la detención en el cine es Luchino Visconti en *Obsesión* (1943), película que da inicio al neorrealismo italiano⁵. El autor se refiere a la escena inicial de la película en la que el protagonista llega y entra al bar:

El tipo llega de su largo viaje. Lo dejan frente al bar, frente al hostel. Entra a la sala. Se ve de inmediato que no entra “a la americana”. Entra de otra manera, que es el primer golpe que anuncia el neorrealismo. Entra, marca un tiempo de distinción, y literalmente intenta apropiarse el bar, tomar sus puntos de referencia. “¿Qué es esto?”. Mira el bar. En ese momento hay muchas personas. Tiene una especie de percepción recortada de toda reacción. Para él se trata de almacenar datos perceptibles. Esa vacilación, ese debilitamiento, esa relajación del vínculo sensorio-motor es lo que estará primero. (Deleuze, 2018, p. 305)

Nos gustaría agregar algunos aspectos que creemos importantes con relación a esta escena de detención: en el inicio, el protagonista está dormido en la parte de atrás de un camión. Sus compañeros lo despiertan, le hablan, lo empujan levemente y su cuerpo responde pasivamente como quien recién acaba de ser despertado: apenas tiene

reacción y en ese estado camina lentamente hacia el bar, entra y mira el entorno. Casi sin transición, entra en la cocina y ve a la mujer. Luego de una pausa en la que percibimos en su cuerpo, rostro y mirada cómo se ve afectado por esta presencia inesperada, su actitud cambia por completo y se vuelve muy activa: habla, seduce, prueba la comida, pasa a un estado completamente diferente. Lo que determina el debilitamiento de las acciones en un primer momento de la escena es el estado de ensoñación en el que el protagonista se encuentra, a medio camino entre el sueño y la vigilia (y es quizás ese estado el que vuelve particularmente intensa la atracción que siente por esa mujer a quien ve por primera vez). Se trata de una escena que remite al estado de ensoñación que es previo al sueño o que se produce al despertar; que se sitúa en el umbral entre el sueño y la vigilia, cuestión que Benjamín desarrolla en varios textos.

Vamos a abordar ahora un caso completamente diferente que, sin embargo, puede situarse en una misma serie con el anterior: se trata de la escena de *Los tres berretines* (Susini, 1933) en la que Luis Sandrini entra a la habitación en el que están interpretando el tango “Ventanita florida” de Luis César Amadori y Enrique Delfino. Es una escena que guarda semejanzas con la anterior y si bien volveremos a ella más adelante, podemos decir que en principio Sandrini no ingresa abruptamente: cierra la puerta con lentitud y se detiene un instante, mira y antes de sentarse a escuchar se apropia del espacio, “almacena datos perceptibles”, acciona de manera no cotidiana. En este punto se hace necesario referirse a la maquieta, uno de los principios constructivos del actor popular junto con la mueca, al que Osvaldo Pellettieri (2001, 2003) define así:

La maquieta implica una exageración de lo costumbrista a la que se llega eludiendo la afectación, que es una manera gruesa de concretar el artificio habitual en los actores cultos que representan teatro popular. La maquieta resulta de una exageración de los rasgos distintivos de los personajes marginales del teatro de principios del siglo XX, de un sigilo y un desparpajo en los que se mezclaban un rostro y un tono desafiantes con el servilismo, la agresividad y la intriga, aspectos que resultaban sumamente atractivos para su público. El movimiento torpe, el equilibrio precario del cuerpo, echado hacia adelante, y la peculiar elocución, descomponían la armonía de la escena desde el ingreso mismo del personaje. (2001, p.13)

Podría decirse que todo eso que sucede en ese breve instante de detención tiene que ver con la exhibición de este recurso y se estaría en lo cierto, ya que tanto la maquieta como el resto de los procedimientos del actor popular necesitan de la detención: en este caso, el cuerpo relajado, en desequilibrio y la actitud caricaturesca que caracterizan al procedimiento se dejan afectar por el entorno, se cargan de la escena y eso es lo que dota al recurso de espesor. Es interesante ver qué sucede cuando ciertos actores de

tradicción culta intentan hacer la maquieta: lo que por lo general vemos (hay excepciones) es que actúan desde la crispación, con cuerpos que se mueven como si funcionaran a cuerda y alternando esos movimientos mecánicos con falsas detenciones, gestos fijos y poses que exhiben sentimientos estereotipados y exteriores al devenir escénico. Mientras que el actor popular (el actor productor) se detiene y asimila el flujo del tiempo, el actor creador incorpora una temporalidad fija y mecánica vinculada al juicio, más precisamente a una mirada que juzga (con las mejores intenciones, desde luego) lo que supone que son los comportamientos de los sectores populares y de los géneros asociados a ellos.

Volviendo a la escena abordada, vemos cómo de ese momento inicial de pura percepción se pasa a un plano medio centrado en Sandrini, cuyo rostro es recorrido por la serie intensiva que constituye la mueca en un verdadero caso de "imagen afección"⁶. El recurso de la mueca presenta dos modalidades: la mueca sentimental, en la que confluyen la felicidad del mundo evocado y la tristeza por la pérdida de ese mundo (mientras que la sonrisa lo hace presente, la mirada perdida, nostálgica o llorosa señala lo irremediable de la pérdida) y la mueca patética (que desarrollaremos luego). Ambos modos de la mueca son característicos de los cantantes de tango y de la mayor parte de los actores populares y por lo general van acompañados por el tono llorado⁷.

En el caso de la escena que estamos analizando, vemos en un plano medio cómo en la mueca de Sandrini confluyen la felicidad y la evocación. La mirada se dirige al cantor pero también está en otra parte, en el mundo que el tango evoca: en ella conviven un más acá y un más allá, se proyecta hacia un fuera de campo que trasciende lo que efectivamente se ve al tiempo que posee una función atributiva que consiste en señalar la tristeza de la pérdida. La sonrisa remite a la felicidad que despierta ese mundo que por un momento se hace presente pero que pertenece irremediablemente a un pasado que no volverá. Por supuesto en su mueca también está su anhelo de ser compositor de tangos, pero ese anhelo está subordinado a la conexión particular que establece con el género y su mundo. Es interesante reflexionar acerca de por qué se optó por un plano medio que oficia de primer plano y no directamente por un primer plano: la respuesta está en que la serie intensiva no involucra solamente al rostro sino también al cuerpo que se mueve de manera ligeramente desacompañada de la música y participa de ese encuentro con el mundo evocado. El plano tiene que acompañar el despliegue actoral en su totalidad; tal es la función de la cámara cuando en la escena hay actores populares: capturar la actuación, asistir a la liberación de sus potencias.

Comparando los fragmentos (el de Visconti y el de Sandrini) vemos que se trata en ambos casos de detenciones puntuales que dilatan la escena, la agujerean, la

perforan y la conectan con otro tiempo. Pero entre ellas hay una diferencia fundamental: en el primer caso, la detención está contemplada desde la planificación (Visconti “crea” esa detención y el actor se pone al servicio de ella) mientras que en el segundo es el actor el que marca el tiempo, el que pone la cámara a su servicio, el que decide más allá de lo que pueda suceder luego en la mesa de montaje. Esa diferencia también se percibe en el momento del pasaje de la pura percepción a la afección y de esta última a la acción. Haciendo una pequeña digresión, se trata de dos escenas que involucran el traspaso de un umbral (o dos en el caso de *Obsesión*, el de la entrada a la fonda y el de la cocina) que se produce en términos literales (se traspasa el umbral material de una puerta que no es menos material que el traspaso del umbral que va de la ensoñación a la vigilia). El umbral (cuestión desarrollada por Benjamín en sus escritos, asociada al sueño y al despertar) posee una densidad y un tiempo diferente del límite: mientras que el límite separa el estímulo de la acción, el umbral dilata el pasaje, instala un tiempo denso, no inmediato, que sale de la lógica de la acción-reacción que caracteriza a las formas realistas asociadas al actor creador.

En la escena de Visconti, la dilatación del tiempo tiene que ver con operaciones de la dirección: el discurrir por la ruta del protagonista dormido (suerte de falsa subjetiva en la que vemos la ruta filmada desde la cabina del camión que avanza por ella) y luego el despertar y el estado de ensoñación generado fundamentalmente por la mirada de una cámara que casi flota sobre su espalda, son claros ejemplos de estas operaciones.

En cambio, el caso de Sandrini, es la actuación la que produce esa dilatación: la detención no es simplemente un corte (tampoco lo es en Visconti) es un instante de quietud activa en el que primero la escena toda y luego el propio rostro del actor, son atravesados por una serie intensiva y por un debilitamiento de los nexos sensorio-motrices. La diferencia, insistimos, radica en que esa intensidad del segundo caso emana casi exclusivamente de la actuación y es la cámara la que se pone al servicio de ella.

Sin estas detenciones, la escenificación distanciada de las pasiones, lo que dimos en llamar *perspectivismo actoral* no sería posible: son ellas las que permiten que los cuerpos opinen sobre la escena al introducir una dimensión fundamental que es el tiempo, una manera particular de concebir el tiempo que implica no estar “a tiempo” con los tiempos prefijados (los tiempos del texto, la dirección, el trabajo o la vida) sino introducir desde la actuación una temporalidad diferente. A nivel del trabajo específico de los actores (más allá de ciertas detenciones puntuales y muy visibles como la de la escena recientemente descrita) se genera un fraseo que implica pausas y aceleraciones intempestivas. Este fraseo particular que abordaremos con más detalle coincide con

aquello a lo que el actor y director argentino Sergio Boris se refiere como “métrica actoral” y es asimilable a lo que Deleuze (2004) llama velocidades relativas o variables.

El tiempo de la mugre

Cuenta la anécdota que un cantor se fue a probar a la orquesta de Aníbal Troilo. Después de escucharlo Troilo le dijo: “Si pibe, cantás bien, pero te falta mugre”. La tierra no ensucia porque es pura (es la huella que la naturaleza deja en los cuerpos)⁸ pero los residuos del trabajo urbano sí: impregnan la ropa y la piel de restos de breas, grasas y aceites. No casualmente a las personas que la elite considera ordinarias las llama despectivamente “grasas”, no casualmente Eva Perón llamaba “mis grasitas, mis descamisados” a ese pueblo que el 17 de octubre no fue a la plaza para “tomar el cielo por asalto”, sino para recibir de manos de Perón su humilde y digno “pedacito de cielo”.

La mugre a la que se refiere Troilo es la propia de la vida y el trabajo urbanos, pero también es la mugre del bajo fondo, de la orilla, de los márgenes. Se traduce en una cadencia y un ritmo que a veces huyen del ritmo de la ciudad, otras lo replican y otras lo escanden, pasando del lamento evocativo al tono desafiante o irónico, de la risa a la mueca y al llanto. Esa mugre tan peculiar puede percibirse en el tango (cantado u orquestal) y en la actuación popular pero también en el tango bailado. Implica una valoración positiva de las formas artísticas populares y una diferenciación respecto de aquellas formas que carecen de ella, pero también define un conjunto de procedimientos y modalidades específicas que en la música y el canto dan una sensación de sonido “embarrado”: acentos, ataques y efectos percutidos u otros directamente bautizados con nombres como “la chicharra”, “la guitarrita”, “el látigo” o “el tambor” (González, 2010)⁹.

Vamos a referirnos particularmente a dos procedimientos constitutivos de la mugre: el arrastre y, fundamentalmente, el fraseo “rubato” (García Brunelli, 2015) entendidos como dos formas de la detención para luego analizar cómo operan en los actores populares. En palabras de González (2010):

El arrastre consiste en una carga y estiramiento de sonido inarmónico no consonante, que se anticipa al tiempo fuerte que sí es armónico y consonante y que cada instrumento o el cantor logran a su manera. Parte de un sonido inicial feo (casi un ruido), que tiene algo de indefinido, empastado, sucio, crudo, pero que luego va definiéndose gradualmente en sonido armónico que muestra su intención y claridad, creando de esta manera un suspenso o tensión anterior al acorde, que es el carácter más particular y esencial en el sonido del tango. (p.21)

En el baile, el arrastre tiene su expresión propia, que puede coincidir con el arrastre musical o emplearse aleatoriamente. Podría pensarse a partir de este recurso la

particular manera de decir y de moverse de Tita Merello en la escena del picnic de la película *Mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955) en la que interpreta el tango “Se dice de mí” de Francisco Canaro e Ivo Pelay o la actuación de Pepe Arias en su monólogo “El último afiliado” de la película *Estrellas de Buenos Aires* (Kurt Land, 1956). En lo referido al decir, en el caso de Pepe Arias el pasaje de tonos graves a agudos y viceversa se da por medio de un “arrastre” o prolongación de ciertas consonantes mientras que en Tita Merello se genera fundamentalmente a partir de variaciones tonales en la prolongación de las vocales (otro modo de arrastre). En lo que respecta al movimiento, en el caso de Pepe Arias a veces el cuerpo acompaña la palabra con gestos y ademanes y otras esos gestos y ademanes adquieren autonomía y escapan al orden discursivo generando una particular densidad en la que el arrastre resulta clave. En el caso de Tita Merello ocurre algo similar: el cuerpo puede acompañar a la palabra o desarrollar sus propias velocidades relativas lo cual produce un efecto rítmico singularmente intenso.

El fraseo “rubato” (palabra que significa “tiempo robado”) implica una ligera aceleración o desaceleración del tiempo de una pieza a discreción del solista, del cantor o de la orquesta. Quien introduce este fraseo es Gardel: antes de él no era común que los cantores modificaran el valor de las notas en el compás. Tampoco usaban ornamentos ni destacaban los silencios del texto: cantaban a tempo, sin rubato y lo mismo ocurría con las orquestas, que desarrollan este y otros recursos “imitando” a Gardel: el “sollozo” de los violines viene del tono llorado gardeliano, los bandoneones “que parece que hablan” se configuran en su decir. En el baile implica adelantarse o atrasarse en el tiempo, o caer en el medio de dos tiempos para luego volver al tiempo mediante recursos como la corrida. Es sumamente instructivo el análisis de estas cuestiones que hacen Fabián Russo (2011), Omar García Brunelli (2015), Federico Monjeau (2006) o Ramón Pelinsky (2000), entre otros. Señala este último que el rubato

se manifiesta en cortes, énfasis y matices dinámicos y agógicos, los cuales confieren a la interpretación un extraño sentido de discontinuidad de la declamación vocal. El cantante de formación clásica, siempre cuidadoso de la gran línea y de la impostación correcta de la voz, llega difícilmente a realizar esta paradoja de la discontinuidad en la continuidad como la suelen practicar los cantores de tango. (Pelinsky, 2000, p. 40-41)

Es importante en este punto cuestionar una idea según la cual estos cantores “cantan las palabras tal como son en el habla” o “se acercan a la entonación del hablar porteño” (Russo, 2011; Pelinski, 2010; García Brunelli, 2015). En verdad se trata de una forma de expresión artificial ligada a unos movimientos igualmente artificiales que actores y

cantores comparten en gran medida. Esta forma de expresión introduce una temporalidad y un ritmo no cotidianos y, como bien señala Fabián Russo (2011: 17) más allá de su conclusión realista, “discontinuos en su continuidad”, próximos pero diversos de los ritmos que el trabajo y la rutina imponen a los cuerpos. En todo caso el hablar porteño opera como una determinación negativa, una condición de posibilidad pero jamás determina el todo de estos artificios.

En el campo específico de la actuación, estas discontinuidades, aceleraciones y esperas con sus arrastres, arranques y cortes abruptos implican “robar tiempo” (tal es el sentido de la expresión *rubato*), ese tiempo necesario para invocar otras palabras, otras acciones, otros gestos y otras ficciones que distinguen al actor popular de formas actorales cultas como la dicción interpretativa o el realismo. Es esa detención, ese tiempo robado a la rutina el que permite acumular sentidos y desplegar energías y potencias que es raro encontrar en la vida diaria. Si tomamos por caso la improvisación realista vemos que muchos docentes y directores piden a los actores que “sigan su impulso” (lo cual suele conducir a lugares comunes) mientras que actores y directores “productores” como Alejandro Catalán detienen a los actores cuando pretenden seguir su impulso y esa espera deriva en una acumulación y una particular apertura del campo asociativo. En este caso, la actuación se vuelve más densa, menos clara y más potente, al tiempo que se abre a otros imaginarios (muchas veces procedentes del pasado o inducidos a través de lecturas) que derivan en palabras, gestos y posturas no cotidianas. Con diferencias, lo mismo valdría para pensar a Pompeyo Audivert, Ricardo Bartis o Sergio Boris.

En los actores populares, este fraseo se expresa por ejemplo a través del balbuceo o de ciertos modos de decir pero también mediante movimientos acelerados o ralentados. Ello puede verse en actores como Pepe Arias, Luis Sandrini o Tita Merello, entre muchos otros. Respecto de esa última, basta mencionar la clásica escena del picnic de la película *Mercado de abasto* referida anteriormente. Podemos apreciar en ella, el ritmo desacompañado, “cayengue” de la actriz, la mirada y la actitud simpática pero a la vez desafiante, la energía que parte de la combinación entre tensión y relajación característica de los cuerpos habituados al trabajo (es interesante ver cómo en la película pela los pollos), la mueca irónica y juguetona: en síntesis, la mugre corporizada, el subsuelo de la patria sublevado que se condensa en la frase que cierra la primera parte de la secuencia: “y sí... soy del Abasto...”, en la que se perciben el fraseo y el arrastre anteriormente descriptos.

En el caso de Sandrini, volvamos a la escena ya abordada de *Los tres berretines*. (Susini, 1933) y detengámonos en el modo en que su cuerpo se relaciona rítmicamente

con la canción que está siendo interpretada. Antes de ingresar a la habitación lo vemos subiendo una escalera al ritmo del tango. Primero percibimos su andar desacompasado, el “fraseo” de sus pies capturados en primer plano que antes de entrar se detienen e improvisan unos pocos pasos; luego su ingreso a la escena, un momento breve de detención durante el cual sigue la música con leves movimientos laterales, a continuación toma una silla, la da vuelta siguiendo la melodía y por último se sienta en ella. Luego vemos su cuerpo y rostro, su mueca acompañada por leves movimientos que suceden o anticipan el ritmo del tango ejecutado: movimientos de cejas, un largo suspiro, movimientos de labios que esbozan una sonrisa leve, el baluceo de su “ma-macanudo”. Se trata de un “tiempo que no está a tiempo”, que instaura una temporalidad propia, no costumbrista ni realista, que escapa del tiempo homogéneo de las clases dominantes.

Desde el movimiento desacompasado del pie hasta el modo en que acompaña la música con el cuerpo, vemos cómo el actor dialoga con ese otro ritmo que es el de la modernidad. El trepidante ritmo urbano del inicio (bello documento la Buenos Aires del treinta), pasando por los versos “cultos” que escribe el poeta hasta la tarantela que el compositor italiano escribe a partir de la música que el personaje interpretado por Sandrini silba (pero también el cine y el fútbol, los otros “berretines”) son marcas de modernidad, de esa “nueva barbarie” (el progreso y los extranjeros) de la que habla Maristella Svampa (1994). Y Sandrini dialoga con todo eso desde la actuación: a diferencia del personaje del padre interpretado por Luis Arata que se niega al cambio, introduce un ritmo diferente que se abre a otro tiempo, el tiempo evocado por el tango, el tiempo de la orilla o de los barrios en donde la urbe se tocaba con el mundo rural. Acepta la modernidad pero la arrastra a sus límites, la mezcla con su costado bárbaro y lo hace fundamentalmente a través del ritmo, de la detención que permite volver a ese pasado pero no “tal y como fue alguna vez” sino tal como “relumbra en el instante de peligro” (Benjamín, 1989). En ese punto de encuentro entre pasado y presente la mugre se junta y crece como una flor de fango. Y también crece el peronismo: ni el tango que “compone” el personaje de Sandrini (“Araca la cana” de Enrique Delfino y Mario Rada) ni el que escucha en la escena abordada (“Ventanita florida”) son una tarantela o una poesía de vanguardia. Tampoco reflejan el ritmo urbano: son más bien una aceptación distanciada de todo eso, un momento de detención abierto al tiempo y a la espera que se aloja en él.

El tiempo de la tierra

En el caso de los actores populares mexicanos, el *perspectivismo actoral* y la temporalidad inestable en la que se sostiene encuentran su subtexto en la tierra.

Tomemos por caso una escena puntual de la película *El inocente* (Rogelio A. González, 1955). Protagonizada por Pedro Infante (actor popular y galán cantor como Jorge Negrete, Carlos Gardel o Hugo del Carril), la escena en cuestión tiene lugar en un centro de auxilio mecánico. Luego de un primer momento en el que la cámara recorre con lentitud los autos estacionados y la gasolinera, vemos a los trabajadores preparándose para irse y al propio Pedro Infante en un plano general. Algunos están todavía vestidos con su ropa de trabajo mientras que otros ya tienen puesta su ropa de calle. Pedro Infante se encuentra apoyado en uno de los pilares del galpón cantando “No volveré” de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, mientras los otros trabajadores lo rodean y escuchan por un instante. En la mayoría de los rostros encontramos la mueca sentimental, la sonrisa y la mirada nostálgica y los cuerpos relajados. Quienes aún visten sus ropas de trabajo están cubiertos de grasa. Mientras Pedro Infante sigue cantando, los trabajadores se lavan las manos en un piletón, salvo uno de ellos que permanece sentado frente a él escuchando. Todos los elementos señalados parecen remitir a lo urbano: los autos estacionados, la gasolinera, el tipo de trabajo, la grasa sobre la ropa, los anuncios de lubricantes y productos para autos así parecen indicarlo. Sin embargo se trata de una escena profundamente rural: lo urbano está en otra parte y la trama (conservadora en muchos aspectos) da cuenta de ello. Decimos que se trata de una escena rural, en primer lugar por la temporalidad que insta: el gesto de los trabajadores es rural, y los cuerpos relajados y el cantante (que podría quizás estar apoyado en un árbol) también lo son: es un momento de detención, el umbral que separa el trabajo del ocio. En algún momento quienes rodean al cantante ofician de coro para luego seguir realizando sus tareas. Sólo basta cambiar el escenario, pero ya desde el mismo título aparece tematizada esa “inocencia rural” de la que habla Monsivais cuando se refiere a “la pureza de las doncellas, el carácter del campesino, la bondad del hacendado, el ánimo perpetuo de fiesta, la ventaja de no enterarse siquiera de los encantos de la modernidad” siempre en estrecha relación con “el tema por excelencia del cine mexicano, el Paraíso Perdido, que se sitúa inevitablemente en la época abstracta donde los hombres eran hombres y las mujeres definitivamente hembras, en medio de un paisaje que alterna o combina la crueldad y la dicha” (Monsivais, 1992: 14).

La “inocencia” de Pedro Infante es la propia del campirano: rústico y noble, su saber ya no tiene que ver con las tareas del campo sino con la reparación de automóviles. Y por supuesto, está el saber cantar: la voz, el modo de interpretar la canción ranchera, el tono llorado, la mueca sutil, el cuerpo relajado, la actitud melancólica, la prolongación de las notas naturalizan un espacio que deviene

repentinamente rural, distienden el tiempo y lo alejan de los shocks de la vida urbana. Y la letra de la canción confirma lo dicho; la distancia entre los amantes está asociada a fenómenos naturales: el llanto que forma arroyos de olvido donde se ahogan los recuerdos, los amantes que son nubes que el viento aparta, las piedras que chocan, las gotas de agua que el sol reseca.

Esta escena demuestra de manera parcial una de nuestras hipótesis: aun cuando muchos actores populares mexicanos componen personajes urbanos, en su gesto y en el subtexto que lo sostiene siempre vamos a encontrar la tierra, un espacio rural no evocado sino presente. La conexión con la tierra va a encontrar su figura política en esa Revolución traicionada, todavía en espera en el gesto del cómico mexicano, en su marginalidad que es la de quien ha sido despojado de su tierra más allá de los vericuetos argumentales de las películas. Algo de eso hay en Pedro Infante pero nada en él (al menos en esta escena) logra todavía poner en crisis lo establecido ni los modos en que la tierra parece haber sido distribuida de una vez y para siempre, quizás porque todavía hay mucho de construcción por parte de la dirección que dispone escénicamente los elementos a fin de que lo rural se haga presente de una forma aún conservadora.

Nos interesa buscar momentos fílmicos en los que la mueca conecta con la tierra, no desde el lugar nostálgico de quien evoca un paraíso perdido sino desde el rencor y la actitud desafiante de quien siente que es suya y que aún puede recuperarla de algún modo. Tal sería el caso de Manuel Medel en el final de *Pito Pérez se va de bracero* (Alfonso Patiño Gómez, 1948): a diferencia de la mueca sentimental que habíamos visto en la escena de Luis Sandrini, en esta escena nos encontramos con la mueca patética, resultado de una exageración de lo sentimental a la que Osvaldo Pellettieri (2001, 2003) define como “una contorsión triste pero payasesca del rostro propia de un personaje ridículo que no puede soportar la realidad y en la que la risa y el llanto han quedado cristalizados” (2001, p. 13). Asociada a una angustia existencial, esta mueca puede verse por ejemplo en actores argentinos como el propio Sandrini, Enrique Santos Discépolo, Luis Arata o mexicanos como Manuel Medel, Joaquín Pardavé o Resortes.

Veamos por ejemplo qué ocurre con Manuel Medel en la escena final mencionada. Es el momento en el que Pito Pérez regresa en tren a México junto con otros braceros desde Estados Unidos. En su inicio, el actor se encuentra en la intersección entre dos vagones, mirando hacia el interior de uno de ellos. Podemos percibir su imagen algo alejada, en un plano general. Vemos su sonrisa y su maquieta, los movimientos desacompañados de su cuerpo que intentan infructuosamente adaptarse al ritmo del corrido “El Repatriado” de Miguel Ángel Castilla y José Castilla, entonado por

un grupo de pasajeros. Ya en un plano más cercano, asistimos a la transformación de su rostro, que pasa de la mueca sentimental a la mueca patética matizada por la mirada desafiante y la respiración angustiada, cuando mira por la ventanilla y ve esa tierra que le pertenece y que lo había expulsado al extranjero, a tierras extrañas, luego de muchos años de vagar por México. La película concluye con el primer plano del actor, entonando la parte final de la canción y reforzando con tono desafiante la última frase: “no me vuelvo al extranjero porque es amargo su pan”. Si bien la frase remite supuestamente a su experiencia en el país del norte, el tono está en estrecha sintonía con los sentimientos que le despierta el paisaje que ve a través de la ventanilla: ese paisaje que es suyo y que nunca será suyo. Veamos ahora qué ocurre con el resto de los pasajeros: mientras transcurre la canción percibimos la mueca sentimental en sus rostros, sus cuerpos relajados y ropas en las que se pueden apreciar las huellas del trabajo, la tierra que las recubre. Aunque la escena transcurre en un tren, emblema del progreso y de la modernidad, todo lo que hay en ella remite al espacio rural: la canción, los cuerpos, la ropa, las actitudes y, fundamentalmente, el tiempo o los tiempos. Decimos tiempos porque hay al menos dos tiempos en ella. Por un lado está el tiempo tradicional asociado a una concepción armónica, idílica del espacio rural, de la tierra: es el tiempo de la aceptación de la relaciones de dominación que señala con claridad que están los que poseen la tierra y los que la trabajan, un tiempo que redundaba en una corporalidad armónica, algo resignada pero plácida. Es el tiempo de la comedia ranchera a lo *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), en este caso en clave nostálgica.

Por otro lado está ese otro tiempo, el que instala Medel en su estar a destiempo, en su mueca, en sus tonos y en sus movimientos desacompañados; un tiempo que abre una grieta e instala la paradoja en torno a la posesión y la distribución de esa tierra que es suya y no lo es, al punto de que lo expulsa al extranjero o lo condena al vagabundo. Su tiempo es el tiempo de la *detención*: hay en Medel una evidente experimentación con los procedimientos del actor popular (fundamentalmente con la mueca) pero también un componente revolucionario. Su gesto y su corporalidad intervienen la escena en un verdadero ejemplo de *perspectivismo actoral*: acepta sus contradictorias pasiones y toma distancia de ellas, las escenifica críticamente y emite una opinión. Por eso el sentimiento que se percibe en su mueca, en su sollozo entrecortado, en la sensación de ahogo que transmite es la angustia que, a diferencia de la felicidad o la tristeza, nos acerca a lo indecible, a esa tierra que es de todos pero le pertenece a pocos¹⁰.

Para comprender esta escena en su complejidad, es necesario remitirse a los distintos personajes compuestos por Medel, fundamentalmente el de Pito Pérez,

verdadero emblema de la detención que aparece por primera vez en *La vida inútil de Pito Pérez* (Manuel Contreras Torres, 1944). Esta película resulta tan atípica como la novela de José Rubén Romero que le da origen y de la cual el director incorpora parlamentos enteros que Medel reproduce con un tono recitativo, hablando como quien lee o cita algo que leyó: este es el primer aporte de la película, un modo de expresarse cercano a la sentencia, que inquieta quizás porque es puesto en boca de un personaje popular. Primera sensación: los pobres y los vagabundos no deberían hablar así, la sentencia es patrimonio de la cultura letrada pero Pito Pérez se apropia de ese pasaje de la escritura a la voz, apelando a un decir cansino que necesita de la pausa para que ingrese la palabra siguiente y se conecte con la anterior en una sintaxis compleja y depurada. Se habla lento como se camina lento porque apurarse solo acerca al fin y esa temporalidad otra que Medel introduce en su decir es también un desafío a los dueños de la palabra y de la tierra. Su mayor transgresión no se produce en los momentos en que denuncia la dominación o responde con retruécanos y albures a jueces y poderosos sino en el adoptar una forma que por pobre le está vedada pero que tampoco reproduce enteramente el habla de los ricos: más bien se la apropia, la roba para su pueblo.

El segundo aporte de la película es ese gesto que la novela contiene en germen. Si en la novela los gestos se presentan como atributo de los objetos, en la película es el gesto el que se vuelve objeto, se cristaliza. El punto culminante de esa objetivación es la mueca patética que pone en superficie lo inerte que habita en lo animado, la muerte que habita en la vida. Llevada al extremo, la mueca patética es el gesto de la calavera pero al mismo tiempo es el gesto de quien se aferra a la vida con desesperación. No es casual que la película retome el episodio en el cual Pito Pérez roba un esqueleto con el cual convive y al que no teme porque según él nosotros los vivos “somos esqueletos repugnantes, forrados de carne podrida”. ¿Cómo temerle a un esqueleto si estamos condenados a convivir con el propio? ¿Cómo evitar la mueca patética, gesto emblema de nuestra transitoriedad? Hay algo de esta cercanía con la muerte que aleja al actor de lo puramente cómico y le otorga un lugar destacado en la historia de la actuación en México: esta cercanía se expresa en el vagabundeo, el patetismo cómico y la melancolía. El vagabundeo es un rasgo distintivo del actor cómico mexicano en general que en Pito Pérez se asocia al gesto patético y a una estructura circular que se inicia en el camino y termina en él, con Medel caminando hacia el próximo poblado y apropiándose con su andar y su discurso de esa tierra que es y no es la suya.

El gesto del vagabundeo que Medel adopta en *La vida inútil de Pito Pérez* se caracteriza por la adopción de un ritmo lento, cansino, de un peculiar tono llorado que

oscila entre el lamento y sus diversas formas (la queja, el ruego) y la actitud desafiante (la mirada rencorosa contenida pero también la provocación directa); de un discurso que va del balbuceo que se encuentra por debajo del umbral del significado, al albur y a la reflexión filosófica; de una maquieta en la que se perciben las huellas del cansancio y del desgaste físico y de una expresión facial que a veces deviene en mueca patética. El vestuario que acompaña este gesto siempre es pobre, siempre está gastado, cubierto de polvo y parece no pertenecerle aunque lo lleve con grotesca dignidad. Así Medel presta al cine ese gesto del cual la novela de Romero carece, la mueca patética del vagabundo, pero también ese tono particular que logra llevar la escritura a la pantalla.

Quizás esa deuda comienza a saldarse en una película anterior pero que da un paso más en la progresión hacia el momento revolucionario: nos referimos *Así es mi tierra* (1937), dirigida por Arcady Boytler y ejemplo de cómo la circularidad puede presentar un matiz positivo. En ese marco revolucionario, la errancia de Medel se resignifica y su cuerpo se expande, libre ya de toda atadura, de todo aquello que le impedía integrarse a esa comunidad dinámica que es la “bola”, a esa comunidad en perpetuo movimiento hacia un futuro mejor, más libre y más feliz, que tanto la novela de Romero como la película de Manuel Contreras Torres prefiguran desde su pesimismo.

Referencias

¹Para poder ver cómo funciona este punto, observemos la trayectoria de un actor emblemático como es el de Luis Brandoni: formado inicialmente en el Conservatorio Nacional en las técnicas de la llamada dicción interpretativa o declamación, logra notables desempeños “realistas” con autores, directores y autores de esa poética en películas como *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968), basada en la obra homónima de Roberto Cossa. Sin haber tenido un tránsito formativo dentro de las técnicas desarrolladas en el país a partir de la recepción productiva del método Strasberg, logra no obstante destacadas actuaciones introspectivas junto con actores formados en esas técnicas. Toda esta primera etapa puede incluirse dentro de la *variante empática*. Sin abandonar por completo esta variante, a partir de la década del setenta comienza a desarrollar actuaciones dentro de la *variante satírica*, en obras de autores como Roberto Cossa y Oscar Viale y Jacobo Langsner entre las que se destaca *La Nona* (1977), de Cossa con dirección de Carlos Gandolfo. Sin entrar en detalles, vemos que tanto en una u otra variante la actuación se centra en el juicio: hay en el primer caso una mirada que acompaña al personaje (lo juzga y lo comprende pero no lo aprueba) y en el segundo caso una mirada que rechaza (juzga y condena desde la comicidad). En ambos casos lo hace a partir de criterios exteriores (por lo general morales) que pretenden aleccionar, mostrar “lo que está bien y lo que está mal”.

²Como ejemplos de actores productores no populares de las últimas décadas podemos mencionar a Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert, Luis Machin, Andrea Garrote, Analía Couceyro, María Onetto, Carlos Dafeo, Pilar Gamboa y Sergio Boris, entre otros.

³En trabajos anteriores, fundamentalmente en el citado en este artículo (Rodríguez, 2015) habíamos comenzado a pensar la aceptación de las pasiones como rasgo diferencial del actor productor en oposición al llamado “decoro interpretativo”. Las pasiones que relevamos en ese entonces eran las señaladas por Nietzsche fundamentalmente en *La gaya ciencia* (2001). Todavía no habíamos asociado esas pasiones (reír, deplorar y detestar, que quizás podrían traducirse

mejor como reír, despreciar y odiar) a la noción de perspectivismo actoral. Cuando comenzamos a desarrollar la noción de *juicio actoral* asociada a la figura del actor creador comprendimos que era necesaria una categoría análoga para el actor productor. Es ahí que surge la noción de *perspectivismo actoral* que introducimos en este artículo. El problema que se nos presentaba era que reír, despreciar y odiar podían ser pensadas como formas del juicio. Sin embargo, pronto entendimos que el lugar que esas pasiones tenían en el actor productor y en el actor creador era bien distinto. El actor creador enmascara esas pasiones, las disfraza de razón a partir de una lógica que pretende subordinar lo múltiple a lo Uno, lo que “es” a lo que “debe ser” mientras que el actor productor las acepta de manera afirmativa y gozosa: el segundo de ellos hace que cada pasión se convierta al decir de Nietzsche en un ojo que vuelve posible el desdoblamiento del actor, permite esos desplazamientos constantes que se abren a lo inesperado y hacen que nunca se lo encuentre del todo allí donde se lo busca.

⁴ Para Deleuze (2017) toda acción se sintetiza en una situación de duelo o enfrentamiento y requiere como mínimo de la relación entre dos fuerzas. A veces no resulta obvio por dónde pasa ese duelo, pero por complejo y sutil que sea el modo en el que aparece, siempre va a responder a una lógica causal que excluye la detención.

⁵ A partir de este caso “fundacional”, los otros casos a los que refiere Deleuze (2009) están asociados a situaciones de vagabundeo o de una apertura perceptiva que se abren a situaciones que él llama de videncia que proporcionan imágenes directas del tiempo. Son esas situaciones las que para Deleuze hacen que De Sica y Rossellini pero también Visconti, Antonioni y Fellini pertenezcan plenamente al neorrealismo italiano, a pesar de todas sus diferencias.

⁶ Al referirse a la imagen-afección y al primer plano Deleuze (2017: 253-264) va a señalar dos aspectos del rostro: un rostro “siente” y un rostro “piensa”. Decir que siente es decir que ama u odia, que atraviesa una serie intensiva que crece y decrece (polo del deseo). Este tipo de rostro es distinto del que “piensa” o “admira”, el deseo, el amor y el odio derivan en una serie de micro movimientos que van señalando la variación de intensidad. El rostro de los actores populares casi siempre está vinculado al primer aspecto.

⁷ Basta por ejemplo ver a Carlos Gardel interpretando tangos, milongas o canciones, por ejemplo “Lejana tierra mía” de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera: en esta interpretación surge la mueca evocativa que acompaña al tono levemente llorado, la sonrisa acompañada por la mirada nostálgica que se dirige a la tierra lejana y ausente.

⁸ A lo largo de este trabajo, la palabra tierra es utilizada en sus diversas acepciones. Destacamos fundamentalmente cuatro: 1) país o lugar de procedencia, 2) espacio rural destinado al desarrollo de actividades agrarias, 3) suelo o superficie de la corteza terrestre compuesta de materia mineral u orgánica sobre la que crecen las plantas y 4) materia mineral y orgánica que compone el suelo natural y que es blanda en oposición a la roca viva, los metales, etc. Los sentidos dos y tres pueden pensarse juntos: más allá de que cada uno de ellos tiene matices que merecen atención, podemos sintetizar estas cuatro acepciones en tres: país o lugar de procedencia, espacio rural y materia mineral u orgánica blanda que compone el suelo. Estos sentidos pueden aparecer separados o superpuestos y muchas veces aparecen tensionados entre sí tal como se ve en algunos de los ejemplos que mencionamos en este trabajo. Cuando decimos que la tierra es pura, nos estamos refiriendo a la tercera de estas acepciones de la palabra, a esa materia blanda que puede estar húmeda o seca (ser barro o polvo) conforme al tipo de terreno, pero que siempre va a estar asociada a la segunda acepción (espacio rural) que por lo general se percibe como puro e incontaminado (no tiene aún las huellas del progreso, de la producción industrial o del mundo urbano). Por eso decimos que la tierra entendida como materia de la que está compuesto el suelo del espacio rural es pura y no ensucia: en un espacio rural puro e incontaminado solo hay pureza e inocencia y por lo tanto la tierra que cubre los cuerpos de quienes la trabajan no puede ensuciar verdaderamente. Ese es el universo mitológico que se configura en películas como *Los millones de Chaflán* (Rolando Aguilar, 1938). Dueño de una pequeña porción de tierra donde desarrolla actividades agrarias, Chaflán (apodo del actor Carlos López pero también nombre del protagonista de la película) el petróleo, a diferencia de la tierra, es una materia en la que las vacas “chapotean”, se ensucian y enferman. Asociado al progreso y al universo urbano que la película contrapone al espacio rural, el petróleo contamina la vida, al menos desde la mirada de este personaje.

⁹ Dice Manuel González (2010): “Para incorporar estos procedimientos y efectos musicales no alcanza con estudiar: hay que verlos y tocarlos mucho con otros músicos, “ensuciarse” con el

género, vivirlo, parrillararlo, tratar de aprenderlo de los que saben y si estos no se dignan a enseñarlo o no saben transmitirlo, espiarlo y copiarlo como quien roba un secreto valioso”.

¹⁰La mueca sentimental de los pasajeros y la mueca patética de Medel señalan la distinción entre “los dos grandes modos de ocupación de la tierra” que David Lapoujade (2016) encuentra en los textos de Deleuze: “La tierra ya no es distribuida o repartida según el juicio como instancia exterior; por el contrario, es ella la que divide, distribuye, reparte el juicio en función de los flujos que la atraviesan, de las partículas locas que la agitan o de las singularidades que la determinan [...]La cuestión de la tierra aparece en *Diferencia y repetición* con la distinción de dos tipos de distribución ontológica. En un caso, tratamos con una distribución que implica un reparto de lo distribuido, la determinación de territorios o de propiedades. El fundamento crea la tierra que distribuye a los seres; es una tierra estriada, cuadrículada donde cada uno obtiene el lote que le corresponde habida cuenta de las decisiones de un juicio repartidor (“por una parte, por otra parte”); en el otro caso, tratamos con una distribución “nómada” sin propiedad ni división.. (62-63).

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989a). Experiencia y pobreza. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (165-173). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989b). Tesis de filosofía de la historia. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (175-191). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). La enseñanza de lo semejante. En Benjamin. W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (pp. 85-89). Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2002). El autor como productor. En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V*. (pp. 111-129). Madrid: Editora Nacional.
- Benjamin, W. (2002b). ¿Qué es el teatro épico? (Primera versión). En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V*. (pp. 7-19). Madrid: Editora Nacional.
- Catalán, A. (2002). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, 12 (pp. 15-20).
- Deleuze, G. (2009). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2017). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Ferreyra, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ferreyra, S. y Rodríguez, M. (en prensa). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de teatro*, 143.
- García Brunelli, O. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama*, 7.
- Gonzalez, M. (2010). La mugre en el tango. *Punto tango*, 46.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.

-
- Monjeau, F. y Filipelli, R. (2006). Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango. *Punto de Vista*, 86.
- Mosivais, C. (1992). Las mitologías del cine mexicano. *Revista Inter Medios*, 2.
- Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2001). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- Pelinsky, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, M. (2015). El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización. En Sureda-Cagliani, S. (dir.). *Representaciones estéticas en Argentina y en el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI. Política, fiestas y excesos*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Russo, F. (2011). *El tango cantado. Una lectura acerca del canto en la Escuela Gardeliana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Swampa, M. (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Fecha de recepción: 01 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No

se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



MODERNIDADE: RETARDOS

MODERNITY: DELAYS

Resumen

El texto explora la potencia del retardo en autores y obras que aparecen, entonces, como actitudes-límite (Foucault) en los relatos críticos de la modernidad. Kafka, Borges y Duchamp se encuentran entre los autores destacados en esta serie suspendida que reúne, en su tensano-actualidad, temporalidades distintas pero afines. La lectura está impulsada por la apuesta de Benjamin de que la revolución debe ser considerada, no como el progreso del tren de la historia, sino como un freno de emergencia.

Palabras clave: modernidad; retardo; historia; ficción

Abstract

The text explores the power of delay in authors and works that appear, then, as limit attitudes (Foucault) in the critical narratives of modernity. Kafka, Borges, and Duchamp are among the authors featured in this suspended series that brings together, in its tense non-actuality, different but related temporalities. The reading is driven by Benjamin's proposition that the revolution must be considered, not as the progress of the train of history, but as an emergency brake.

Keywords: modernity; delay; history; fiction

Prólogo

A modernidade – propõe Foucault em “O que são as luzes?” (2005) – deve ser pensada para além da estrita cronologia: trata-se não de um período histórico próprio, demarcado em seu início e seu fim por fatos brutos e manifestos, mas sim de um singular regime narrativo. O que singularizaria a modernidade, nesse sentido, seria mais especificamente um “*êthos* filosófico”, uma “atitude de modernidade” que Foucault – reconhecendo-a em Kant e em Baudelaire – nomeia como *atitude-limite* (2005, p. 347). Desviando-se do protocolo universalista, da metafísica como ciência e das ordens da necessidade, essa atitude caracterizar-se-ia afirmativamente: como uma espécie de proposição, diríamos, mas cuja finalidade é indissociável da interrupção, de um “não mais”: essa *ontologia histórica de nós mesmos*, diz Foucault, “não deduzirá da forma do que somos o que para nós é impossível fazer ou conhecer”; mas deduzirá, sim, “da contingência que nos fez ser o que somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos” (2005, p. 348). A modernidade, situada nesse limite, é uma atitude em que os sujeitos demoram; mas também é uma atitude com a qual os sujeitos são, por assim dizer, feitos, na medida em que os sujeitos são efeitos dessa suspensão. “Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam”. Nem fruto de um encontro nem resultado de uma descoberta, o homem moderno deve tomar-se como objeto de elaboração: “é aquele que busca inventar-se a si mesmo” (Foucault, 2005, p. 344). Em outras palavras, o sujeito – o sentido – é aquilo que vem a ter lugar no lugar de uma falta originária, falta que não cessa de ser repostada, isto é, de fazer-se ausente. E pensar a modernidade é, portanto, pensar esse tempo retardado; é pensar esse sentido que advém não de qualquer lugar transcendente, de qualquer natureza ou *a priori*, mas da suspensão mesma do sentido, da sua interrupção imanente. O presente da modernidade é a ausência.

Nessa situação, como sabemos, o trabalho da ficção pode ser tudo, menos supérfluo (*ingere*: moldar, compor, imitar, fingir...). No regime narrativo da modernidade, a ficção literária é um suplemento privilegiado da falta originária, mas que coexiste em tensão e promiscuidade (contato, contágio) com inúmeros outros suplementos ficcionais, numa espécie de regime estético generalizado. Baudelaire e o elogio da maquiagem. Mallarmé e o encanto pelos espetáculos populares, as pantomimas, os melodramas, os fogos de artifício. Georg Simmel e a relação entre as grandes cidades e a vida do espírito. Warburg e a magia que sobrevive nos cabos da rede elétrica. Benjamin e a reivindicação da reprodutibilidade técnica. Flávio de Carvalho e a leitura dialética da

moda. A teoria do jogo em Caillois. A montagem do jogo em Cortázar. Borges e as fundações – primeiro mitológica, depois mítica – de Buenos Aires. Freud e a constatação de que, enfim, homens são deuses protéticos. Etc. Não obstante, ao contrário dos mitos e das narrativas da tradição, as ficções da modernidade, como flores de estufa, como paraísos artificiais, não eliminam o mal-estar; não se encarregam da naturalização das identidades e da continuidade das sagrações comunitárias. Seu lugar é eminentemente residual: em cada uma delas, lemos a recorrência dos vestígios, os muitos indícios da imemorial retirada dos astros, ou seja, da origem como obliteração do cosmos pela cosmética. Dobrada sobre si e dessa maneira desdobrando-se sem limites sobre o mundo, a ficção moderna reencena o fundamento ausente da sociedade e da cultura. Farmácias, boticas e arquivos. Prólogos a prólogos de prólogos. Assim a literatura repete – assim uma e outra vez retarda e difere – o sentido do *des-astre* (Cf. Blanchot, 1990).

Édipo, ou a lei das metades

Em maio de 1973, Foucault apresenta na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro um ciclo de conferências. Reunidas sob o signo nietzscheano (a ideia de invenção do conhecimento como ruptura e vilania) e o título *A verdade e as formas jurídicas* (2002), elas preparam e complementam o quadro disciplinar que logo é proposto em *Vigiar e punir*, ou seja, o entrelaçamento microfísico do saber e do poder. A segunda conferência se debruça sobre o *Édipo* de Sófocles, a partir da via aberta por Deleuze e Guattari (e também por Robert Castel). O que está em jogo é o modo como o personagem conduz a pesquisa da verdade, um procedimento que faz o *complexo* de Édipo se dar “não a propósito de desejo e inconsciente, mas de poder e de saber” (Foucault, 2002, p. 31). O mecanismo que garante a verdade alcançada, afirma Foucault, “obedece inicialmente a uma lei, a uma espécie de pura forma, que poderíamos chamar de lei das metades. É por metades que se ajustam e se encaixam que a descoberta da verdade procede em *Édipo*” (2002, p. 34). Com efeito, de personagem em personagem, de descoberta em descoberta, entre profecias e testemunhos, predições e promessas, deuses e pastores, o andamento da peça segue um encadeamento de metades que são demandadas e reabertas em série.

O ciclo está fechado. Ele se fechou por uma série de encaixes de metades que se ajustam umas às outras. Como se toda esta longa e complexa história da criança ao mesmo tempo exilada e fugindo da profecia, exilada por causa da profecia,

tivesse sido quebrada em dois, e em seguida, cada fragmento partido de novo em dois, e todos esses fragmentos repartidos em mãos diferentes. Foi preciso esta reunião do deus e do seu profeta, de Jocasta e de Édipo, do escravo de Corinto e do escravo do Citerão para que todas estas metades e metades de metades viessem ajustar-se umas às outras, adaptar-se, encaixar-se e reconstituir o perfil total da história (Foucault, 2002, p. 37).

Foucault salienta que essa forma não é meramente retórica; é também uma “forma religiosa, política, quase mágica do exercício do poder” (2002, p. 38). E o nome dessa forma, o nome dessa técnica de unificar o saber e o poder que, operante na Grécia arcaica, eclipsar-se-ia com o advento das formas jurídicas clássicas, é *sýmbolon*.

Um instrumento de poder, de exercício de poder que permite a alguém que detém um segredo ou um poder quebrar em duas partes um objeto qualquer, de cerâmica etc., guardar uma das partes e confiar a outra parte a alguém que deve levar a mensagem ou atestar sua autenticidade. É pelo ajustamento destas duas metades que se poderá reconhecer a autenticidade da mensagem, isto é, a continuidade do poder que se exerce. O poder se manifesta, completa seu ciclo, mantém sua unidade graças a este jogo de pequenos fragmentos, separados uns dos outros, de um mesmo conjunto, de um único objeto, cuja configuração geral é a forma manifesta do poder. A história de Édipo é a fragmentação desta peça de que a posse integral, reunificada, autentifica a detenção do poder e as ordens dadas por ele. As mensagens, os mensageiros que ele envia e que devem retornar autenticarão sua ligação ao poder pelo fato de cada um deles deter um fragmento da peça e poder ajustá-lo aos outros fragmentos. Esta é a técnica jurídica, política e religiosa do que os gregos chamam *sýmbolon* – o símbolo (Foucault, 2002, p. 38).

Mas, de fato, o reconstituído com a tragédia conduz, por um lado, à queda do poder tirânico e solitário, fechado aos deuses e aos homens; por outro, à cisão do ser, ou melhor, ao seu impasse. Para Édipo, homem da vertigem do excesso, isso significa ser simultaneamente agente e paciente, descobridor e descoberto, lúcido e cego, herói e assassino, *týrannos* (rei divino, sobre-humano) e *pharmakós* (“bode expiatório”, besta). A linguagem encaminha a elaboração da verdade, feita por meio do inquirido, até o ponto em que a definição da identidade acarreta a condenação do identificado; em que a identidade positiva se revela como o maior absurdo, o nonsense, o monstruoso, o sentido da identidade como o total esvaziamento do sentido (Cf. Vernant; Vidal-Naquet, 2014). Trata-se de um ponto indecível, insustentável em termos lógicos e ontológicos, uma sorte de grau zero em que a palavra, ao mesmo tempo afirmando-se e retraindo-se, tensiona o nome do que, entre os homens, não pode ser nomeado.

Breve prólogo a uma longa hesitação

Diz-se que uma completude, um restauro catártico é encontrado com a verdade de Édipo e sua expiação. Uma totalidade a partir de fragmentos ou, nas palavras de Foucault, “o perfil total da história”, que, contudo, confina com a ruína: com efeito, trata-se da completude do colapso. Mas sabemos que há também outras formas de se apontar o impasse do mundo simbólico. Se Édipo é decisão imperiosa, ação necessária, Hamlet, ao contrário, fará da hesitação a sua aporia. Ao contrário de Édipo, em *Hamlet* (sobretudo o do segundo in-quarto e o do in-fólio), o herói retarda a ação e o uso do poder; considera, pondera etc.; isso porque sabe muito, sim, e sua consciência lhe diz que o homem pode muito pouco em suas ações, embora seja quase infinito em pensamentos. Assim, a ação se desenvolve por meio da demora, do mesmo modo como a lucidez se mostra através da loucura, a realidade se apresenta pelo teatro, a certeza se resume na dúvida etc. Para Hamlet, personagem melancólico situado no humanismo do início do século XVII, a cena inicial já é a do desastre (assassinato do rei, casamento precoce da rainha, aparição do fantasma, guerra etc.) e a própria concepção do homem está em questão, confrontada não pela necessidade ou a natureza das coisas, mas pela total contingência da vida, diante da qual inclusive a religião é ausência de saída (Cf. Frye, 1999). O que lemos em *Hamlet* é uma cena da demorada invenção do homem abandonado pelos deuses e pelo destino num teatro mundano onde as ações são vãs.

Kafka, o comentário (ou das metades, apenas)

A proliferação das séries, dos blocos, das intensidades que realizam o não-todo, isto é, a exposição das metades completamente abandonadas, inteiramente incompletas, sempre *intermezzo*, sem que nada lhes seja ausente em sua ausência. É o que de certa forma leremos na patafísica de Jarry ou em Beckett. E é, sem dúvida, o que lemos em Kafka: em sua maneira de escrever e reescrever a incomunicabilidade do poder e do saber; em seu modo de expor a elipse, a suspensão do sentido. Também “O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco”, escreveu Benjamin (1994, p. 150). E se o teatro do mundo tem “o céu como perspectiva”, “este céu é apenas pano de fundo; investigá-lo segundo sua própria lei significaria emoldurar um pano de fundo teatral e pendurá-lo numa galeria de quadros. Como El Greco, Kafka despedaça o céu [...]” (Benjamin, 1994, p. 147).

Em Kafka, a lei é ao mesmo tempo acessível e impenetrável, e modula diante dos sujeitos, a cada vez e para cada um, o seu “Mas agora não”, “ainda não” (Kafka, 1994,

pp. 23-24). Nesse sentido, suas parábolas são – digamos assim – lapidares. Benjamin também afirmava que ao narrador tradicional, a exemplo de Leskov, era confiada a transmissão da experiência. Um ancião, sobretudo se no leito de morte, seria a sua figura exemplar: o moribundo, detentor da autoridade da velhice, arranca a experiência do limiar do indizível, arranca-a da morte, ao mesmo tempo familiar e desconhecida, e assim pode passá-la adiante; como um anel, como um símbolo ou seu fragmento poderiam ser passados. Mas o que os anciãos de Kafka transmitem abertamente, rigorosamente? Como lidam com a tradição? Eis, afinal, o impasse:

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa” (Kafka, 1994, p. 37).

A história de Édipo seria a desastrosa história da fragmentação e reunificação do símbolo com que o poder teria buscado garantir a sua transmissão, renovando o seu ciclo, encaminhando a sua continuidade. No entanto, no momento em que a técnica jurídica, política e religiosa passa a obedecer ao ordenamento reticular disciplinar; no momento em que, como modo de exercício do poder, os procedimentos do inquérito e da penalidade são substituídos pelas formas do exame, da vigilância e do controle que são disseminados em muitos domínios de práticas (sociais, econômicas) e em muitos domínios do saber (Foucault, 2002, pp. 87-88); no momento em que a relação com a morte e com o morrer é obliterada pelas normas de higiene e medicina, em suma, o que os fragmentos, as séries, os blocos de Kafka nos dizem sobre a autenticidade da mensagem? Ou ainda, como pensar a continuidade do simbólico na sociedade contemporânea? Talvez não haja ruína mais eloquente do que a intitulada “Uma mensagem imperial”:

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo – perante todos eles o imperador despachou o

mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso porém – como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega (Kafka, 1994, pp. 39-40).

Chegar à aldeia, à meta, ao fim, isso parece realmente improvável. E igualmente improvável é a chegada (e quem dirá o retorno!) do mensageiro, esse portador do símbolo e da verdade, responsável pela autentificação e a continuidade do poder. Ou seja, como um comentário sem fim, os textos de Kafka se estendem como um véu sobre um sentido sempre em falta. Mas – frisemos – não se trata, simplesmente, da perda da experiência e do esquecimento da tradição; pois algo é tecido, enredado: trata-se, com efeito, de uma forma puída, arruinada, uma forma mínimada *experiência do impasse da experiência* (Cf. Gagnebin, 2013); forma que atua a contrapelo, pela escansão sem fim do sentido, no momento mesmo em que o poder e o saber, sempre articulados, se exercem e fortalecem, regularmente, continuamente, avançando sobre as mais diversas instâncias microfísicas da sociedade capitalista. “Nas narrativas que ele nos deixou, a epopéia recuperou a significação que lhe dera Scherazade: adiar o que estava por vir. O adiamento é em *O processo* a esperança dos acusados – contanto que o procedimento judicial não se transforme gradualmente na própria sentença” (Benjamin, 1994, p. 154). Diante da lei que se faz cada vez mais ostensiva na criação e normalização dos seus sujeitos e objetos, Kafka apresenta um hiato, um vazio de sentido intenso, que esburaca irremediavelmente a suposta continuidade do simbólico, o suposto progresso da história ou da cultura. Segundo Benjamin, “O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo kafkiano, é incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação. Uma coisa é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito. [...] Em Kafka as sereias silenciam” (1994, p. 143). Blanchot recolocaria a questão em um texto incontornável; um parágrafo vale ser transcrito:

As principais narrativas de Kafka são fragmentos: o conjunto da obra é um fragmento. Essa falta poderia explicar a incerteza que torna instáveis, sem lhes mudar a direção, a forma e o conteúdo de sua leitura. Mas essa falta não é acidental. Está incorporada ao próprio sentido que ela mutila, coincide com a representação de uma ausência que não é tolerada nem rejeitada. As páginas que lemos têm a mais extrema plenitude, anunciam uma obra a que nada falta, e, aliás, a obra inteira é como feita desses desenvolvimentos minuciosos que se interrompem subitamente como se não houvesse mais nada a dizer. Nada lhes falta, nem mesmo essa falta que é seu objetivo; não é uma lacuna, é o sinal de uma impossibilidade que está presente em toda parte e jamais admitida – impossibilidade da existência comum, impossibilidade da solidão, impossibilidade de se limitar a essas impossibilidades (Blanchot, 1997, p. 14).

Prólogo aos comentários a Kafka: Zenão vai ao cinema

Não à toa, em mais de uma oportunidade Borges relacionou “las sórdidas pesadillas de Kafka” ao infinito (1974, p. 254). Ao infinito também se liga, sem dúvida, a pregnância do célebre qualificativo: *kafkiano*, seja ele mórbido ou alegre. Ora, nesse sentido, nada mais certo, então, do que postular que Zenão de Eleia, com seus célebres paradoxos, seria contemporâneo de Kafka, ou ainda melhor, *a posteriori*, um dos seus precursores: “el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura” (Borges, 1974, p. 710). Como sabemos, Borges também foi leitor atento de Piotr Demianovich Ouspensky, autor de *Tertium Organum*, publicado em 1912, em São Petersburgo, onde especula sobre a quarta dimensão e a espacialidade do tempo (Cf. Vélez-Escallón, 2015). Há diferenças nas premissas, por certo, mas no fundo se mantém entre os autores uma afinidade que é perfeitamente assinalável:

El espacio tetradimensional, si intentamos representárnoslo, será la repetición infinita de nuestro espacio –de nuestra esfera tridimensional infinita– tal como una línea es la repetición infinita del punto. [...]

Entonces estará claro lo que significa que un cuerpo tetradimensional puede considerarse como la huella del movimiento en el espacio de un cuerpo tridimensional en una dirección no contenida en él. La dirección, no contenida en el espacio tridimensional, en que se mueve todo cuerpo tridimensional, es la dirección del tiempo. *Existiendo*, todo cuerpo tridimensional se mueve en el tiempo, por decirlo así, y deja la huella de su movimiento en la forma de un cuerpo temporal, o de un cuerpo tetradimensional. Debido a las propiedades de nuestro aparato perceptor nunca vemos ni sentimos este cuerpo; sólo vemos su sección; y a esto lo llamamos un cuerpo tridimensional. En consecuencia, estamos muy equivocados al pensar que un cuerpo tridimensional es algo real. Es meramente la *proyección de un cuerpo tetradimensional*: su dibujo, su imagen *en nuestro plano*. Un cuerpo tetradimensional es un número infinito de cuerpos tridimensionales. En otras palabras, un cuerpo tetradimensional es un número infinito de *momentos de existencia* de un cuerpo tridimensional: de sus estados y posiciones. El cuerpo

tridimensional que vemos es sólo una figura en una película cinematográfica, una de una serie de instantáneas (Ouspensky, 2004, p. 49).

Há uma irrealidade, por assim dizer, que assedia a concepção tridimensional dos corpos e do mundo, na medida em que tais corpos, o mundo, são imagens, vestígios de uma temporalidade – o infinito – ausente. Vale dizer: a aparência nos engana; ela não oferece a existência *existindo*, apresenta apenas estados e posições, momentos de existência análogos aos fragmentos justapostos mas rigorosamente *imóveis* de uma película cinematográfica. Agregaríamos que, como no cinema, há um vazio ostensivo entre esses fragmentos (ele ocupa cerca de quarenta por cento do tempo de projeção de um filme), e a continuidade, o movimento, o avanço, enfim, o progresso é tão somente um *efeito*: uma aparição resultante do funcionamento do aparato, o resultado fantasmal de um artifício (técnico, intelectual, perceptivo) que oblitera o vazio e a imobilidade que o constituem. Esses artifícios, postos ao modo de uma natureza, podem ser contrapostos, sendo que o primeiro gesto necessário é expô-los como *natureza de segunda ordem*, isto é, como linguagem e como montagem. Flores azuis no jardim da técnica.

Num exercício notável de exposição desses artifícios, Vertov, por exemplo, decidiu remontar o tempo ao contrário; com isso criou uma aporia, uma sorte de *crono-a-logia*, já que em *Câmera olho* (1924) coincidem o avanço da série de imagens e a regressão do tempo linear. Já Marcel Duchamp e Man Ray apostaram no efeito da vertigem: em *Anémic cinéma* (1926), a rotação dos discos se dá em sentido anti-horário, e a montagem das frases suspende, como por um excesso significativo, qualquer coincidência identitária, interna ou externa aos signos, esvaziando no centro do vórtice toda aposta representacional. E poderíamos lembrar que também Freud pensou o tempo como um resultado da operação intermitente do aparelho consciente, um resultado que não cessa de não ser registrado, enquanto o inconsciente, por sua vez, seria descrito como uma espécie de arquivo imune aos efeitos da temporalidade, ou seja, imune à passagem corrosiva do tempo (Cf. Freud, 2010). Para Freud, o tempo está relacionado ao funcionamento descontínuo e eminentemente protetor da consciência, e não ao arquivamento “infinito” e não-cronológico do inconsciente. Em sua leitura da emergência do cinematismo moderno, Mary Ann Doane afirma: “tempo é aquilo que não deixa registro – ele emerge do fracasso da representação. [...] é um efeito, uma espécie de espelhamento da operação do sistema psíquico” (2002, p. 45 [trad. minha]).

Em outras palavras, o anacronismo é a condição de existência da memória; é a condição mesma de qualquer arquivo. Daí a relação (as proximidades e as distâncias) entre Freud e as experiências fotográficas, precursoras do cinema, levadas a cabo por pesquisadores como Eadweard Muybridge, Thomas Eakins e Etienne-Jules Marey. Médico fisiologista que seguiu as investigações de Hermann von Helmholtz e figura central no desenvolvimento da *cronofotografia*, Marey estava particularmente interessado em apreender o “tempo perdido”, isto é, “o tempo durante o qual nada parece acontecer – o tempo entre a recepção do choque nervoso ou do impulso pelo músculo e a contração do músculo” (Doane, 2002, p. 47). Para lidar com o desafio, buscou *decupar* os movimentos em intervalos cada vez menores, com sequências de posições cada vez mais numerosas, numa mesma placa, até que o próprio tempo, infinitamente divisível, se mostrasse representável. Ora, os impasses na leitura e apreensão das experiências parecem incontornáveis: se diminuir o número de capturas significava ampliar o vazio entre os instantes, ampliando assim o “tempo perdido”, aumentar a quantidade de posições nas séries implicava a sobreposição das figuras e, no limite, a sua indistinção, em razão da saturação da imagem produzida. Ao contrário de Marey, Muybridge isolava as posições das figuras em quadros distintos, de maneira que, em suas séries, o hiato encontrava – por assim dizer – uma exposição privilegiada. Num preparo do cinema, aqui intervém a câmera, com suas interrupções e seus isolamentos, franqueando a inaudita experiência do inconsciente ótico (Benjamin, 1994). Com isso, e depois de muitas eras, o pré-histórico galope de um cavalo, então fragmentado e suspenso pela técnica, pode pela primeira vez acontecer – sem nunca chegar à sua meta.

Claro, no mundo simbólico, em que o desejo está inevitavelmente articulado à linguagem, às próteses, às ficções, cada homem é um Aquiles em constante busca de satisfação, de sentido. Seja como for, vale notar que os autores e teóricos em questão estão interessados ou chamam atenção, não para as poses, mas para as *posições* e as *pausas*, o que é, sem dúvida, uma maneira de apontar uma resistência, uma tensão (Cf. Didi-Huberman, 2018). “Tanto a modernidade quanto o cinema têm o interesse de refutar Zenão, afirmando a realidade, de fato o fascínio, de uma mobilidade que, no cinema, simplesmente não existe” (Doane, 2002, p. 205). Em Borges, Ouspensky, Muybridge, Marey, e em outras atitudes de modernidade, reconhecemos a assinatura de Zenão de Eleia, que é a assinatura de Kafka: afirmar a escansão potencialmente infinita de uma série é, afinal, uma forma de negar a progressão temporal do movimento, isto é, uma forma de negar a teleologia nos marcos de uma vida que é espantosamente curta.

Prólogo portátil ao povo: montar a greve

Foi dito que um dos precursores imediatos de Borges, Marcel Duchamp, viveu em Buenos Aires, entre 1918 e 1919, um intervalo, uma espécie de pausa intensa que durou nove meses (Speranza, 2010, p. 4). “Segundo me contou”, escreve Octavio Paz, “passava as noites jogando xadrez e dormia durante o dia. Sua chegada coincidiu com um golpe de Estado e outros transtornos públicos que ‘dificultavam a circulação’. Conheceu pouquíssima gente – ninguém que fosse artista, poeta ou indivíduo pensante. Lástima: não conheço temperamento mais a fim do seu que o de Macedonio Fernández” (1977, p. 20). Não obstante, como sabemos, em Buenos Aires algo acontece e Duchamp, sim, trabalha (Antelo, 2010). Conhecedor da cronofotografia e dos estudos conduzidos por Muybridge com cavalos em movimento, o artista já elaborara experiências de decomposição da forma, como seu *Nu descendo a escada* (1912), de acordo com um interesse pelo estatismo (e afastando-se assim do movimento apolíneo dos futuristas); e já pintara, inclusive, seu adeus à pintura (*Tu m'*, 1918).

Como salientou Raul Antelo (2010), para além do *regard*, é precisamente o *retard* – ou seja, o indefinido ou indeciso, anterior à designação, a que está sujeito o inconsciente ótico – que Duchamp trabalha nessa cidade às margens do Rio da Prata; cidade em acelerado processo de modernização, mas que vive, com efeito, uma espécie de anestesia tensa, marcada, em janeiro de 1919, pela Semana Trágica, um dos eventos inaugurais da biopolítica na região: greve geral (cuja organização impressiona Katherine Dreier, grande incentivadora do dadaísmo americano, que acompanha Duchamp) e violenta repressão direcionada ao movimento operário anarquista, assim como aos imigrantes, judeus e eslavos em particular (Antelo, 2010).

Duchamp trabalha o diferimento, o que significa que as máquinas por ele pensadas produzem esse efeito póstumo, celibatário, improdutivo, de maneira que o objeto, seja a obra seja a greve, é atravessado por uma diferença que envolve, também, o olhar, isto é, a unidade do sujeito, já então cindido. Nesse sentido, a estereoscopia portátil (*Estereoscopia à mão*) oferece um encontro faltoso entre uma imagem visual subjetiva e a presença material do objeto: trata-se afinal da montagem artificial, protética, no limite insustentável, de um mundo desigual e fragmentado. No *Pequeno vidro*, também feito em Buenos Aires, o teatro do mundo é exposto numa máquina geradora de desejo, mas como espetáculo anestésico, “*À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*”. Ou seja, “aquilo que o olho percebe, em primeira instância e

de forma imperfeita, esconde sempre, em *retard*, uma configuração mais complexa e invisível” (Antelo, 2010, p. 287). Se o *Grande vidro* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), “abandonado” por Duchamp em 1923, faria da noiva um motor, sua mecânica é parte de um processo “*não analisável pela lógica*”, de modo que “a noiva, os celibatários e, por implicação, também o espectador são suspensos em um estado de desejo permanente” (Tomkins, 2014, p. 10 [trad. minha]). Após meses no ateliê de Duchamp em Nova York, aliás, o *Grande vidro* seria fotografado por Man Ray em seu demorado trabalho de *criação de poeira*, isto é, seria pensado pelo artista, por meio da técnica (supostamente) mais objetiva, como um trabalho que frustra a pretensa transparência da visão e a realização do desejo.

Duchamp “introduz o vazio” (Speranza, 2010, p. 13 [trad. minha]). Em seus trabalhos, anartismo e anarquismo confinam; e entre eles, em sua diferença *infraleve – même* – trabalha o tempo. Uma greve geral, um retardo carregado de potência disruptiva e cifrado numa proposição feita em torno do *Grande vidro*, reunida na *Caixa verde*, mas que, sem dúvida sendo afim ao temperamento de Macedonio Fernández, poderia ainda ser a epígrafe de “A Biblioteca de Babel”, ou de “O livro de areia”, ou de “O Aleph”, ou de “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, ou principalmente, talvez, de “Funes, o memorioso”; o “cronométrico Funes”, como sintetiza o narrador de Borges (1974, p. 486):

Espécie de legenda

Retardo em vidro

Empregar “retardo” em vez de quadro ou pintura; quadro sobre vidro torna-se

retardo sobre vidro – mas retardo em vidro não quer dizer quadro sobre vidro –.

É simplesmente um modo de conseguir não mais considerar que a coisa em questão é um quadro – fazer um retardo o mais geral possível, não tanto nos diferentes sentidos em que retardo pode ser tomado, mas sim em sua reunião indecisa / “retardo” – um retardo em vidro como diriam um poema em prosa ou uma escarradeira em prata (Duchamp, 1975, p. 26 [trad. minha]).

Para adiar o fim: o freio, a ficção (ou o estudo desmontado)

No relatório que apresenta à Academia, o ex-macaco kafkiano faz uma anamnese da invenção de si mesmo. Afirma que “foram as observações acumuladas” que primeiro lhe apontaram a saída na semelhança, vale dizer, no distanciamento, na diferença, na ficção: “era tão fácil imitar as pessoas” (Kafka, 1994, p. 63). Foi assim que, antes macaco, abandonou sua pregressa vida de símio para chegar “à formação média de um europeu”, “essa saída humana” que, esclarece ele, nada tem a ver com liberdade (Kafka, 1994, p. 66). Uma vez mais, aqui, o teatro do mundo é confrontado com uma atitude-

limite. A evolução do ex-macaco fora “empurrada para a frente a chicote” (Kafka, 1994, p. 57); daí que, de acordo com a proposta de Foucault, a sua elaboração deveria responder a uma tensão, deveria pressupor um “não mais”. Como no caso do novo advogado, “o dr. Bucéfalo”, cujo exterior, escreve Kafka, “lembra pouco o tempo em que ainda era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia” (1994, p. 7), sabemos que, valendo as palavras de Benjamin, macaco, “homem ou cavalo, pouco importa, desde que o dorso seja aliviado do seu fardo”; o que se traduz ainda como: a “porta da justiça é o direito que não é mais praticado, e sim estudado” (Benjamin, 1994, p. 164). Ou seja, a dialética na imobilidade (Benjamin, 2009). “No mais”, conclui o ex-macaco, “não quero nenhum julgamento dos homens, quero apenas difundir conhecimentos; faço tão-somente um relatório; também aos senhores, eminentes membros da Academia, só apresentei um relatório” (Kafka, 1994, p. 67).

Entre o símil (*similis*) e o símio (*simiūs*), entre o estudo (*studĭum*) e o estulto (*stultus*) trabalha – indecisa – a ficção. Para Kafka, Benjamin e Duchamp, o estudo é uma forma de adiar o fim; um modo de *não mais* praticar o direito, de *não mais* idealizar a arte ou o progresso. A esse respeito, lembremos ainda que, num estudo feito em 1911, ao decompor um nu masculino, Duchamp situa a figura num trem, atribuindo ao homem jovem um *pathos* melancólico (*Nu [esquisse], jeune homme triste dans un train*). Essa figura triste parece estar mais próxima da morosa melancolia produzida em *Trenzinho do caipira* (1930), a célebre *tocata* de Villa-Lobos, do que de *Pacific 231* (1923), a locomotiva futurista de Arthur Honegger, máquina orquestrada pela aceleração do progresso. E Michael Löwy nos recorda que Benjamin estava absolutamente advertido dos equívocos da esquerda “progressista”, o que lemos não só nas teses sobre o conceito de história, mas também em uma das suas notas preparatórias, um dos seus estudos ou prólogos: “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (Benjamin *apud* Löwy, 2005, pp. 93-94). Imitar o homem é desmontá-lo com a montagem, com a ficção de um relatório, como fez o ex-macaco; é “mergulhar nos códigos”, virar “as folhas dos nossos velhos livros”, como dr. Bucéfalo fez (Kafka, 1994, p. 8). Não mais repetir juízos, e sim disseminar conhecimentos. Imaginar é dar potência ao pensamento.

Em atitudes-limite, a modernidade parece ser tocada por um arcaísmo a-histórico, quer dizer, por uma inatualidade tensa, suspensa, emergente (Cf. Giorgi, 2020), em torno

da qual se aproximam eventos dissímeis, mas afins: são suplementos análogos de um fundamento ausente. Essa inaturalidade não deixa de ser a exigência de um tempo oportuno. Com ela podemos dispensar os idealismos; podemos, por assim dizer, dispor dos dispositivos; podemos, com alguma sorte, ficcionar respostas, outros espaços, corpos, tempos. Na tese XV de “Sobre o conceito de história”, Benjamin faz referência a um notável incidente da Revolução de Julho de 1830. Escreve ele: “Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres” (1994, p. 230). Michael Löwy, por sua vez, comenta essa tese acrescentando ao episódio uma situação afim e mais próxima de nós, em que uma coletividade aspirava igualmente à explosão da continuidade da história:

Durante as manifestações populares de protesto – por iniciativa de organizações sindicais operárias e camponesas, e de movimentos negros e indígenas – contra as comemorações oficiais (governamentais) do 500º aniversário de “descoberta” do Brasil pelos navegantes portugueses em 1500, um grupo de índios atirou flechas contra o relógio (patrocinado pela Rede Globo de Televisão) que marcava os dias e as horas do centenário (Löwy, 2005, pp. 126-127).

O que essas comunidades reivindicam, em suma, o que nós reivindicamos são ideias, ficções para adiar o fim do mundo. É o que também afirma Ailton Krenak, fazendo ecoar a voz dos seus precursores:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (2019, pp. 26-27).

Bibliografia

Antelo, Raúl. (2010). *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

- Benjamin, Walter. (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1)*. 7 ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. (2009). *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Blanchot, Maurice. (1990). *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores.
- Blanchot, Maurice. (1997). A leitura de Kafka. In *A parte do fogo* (pp. 9-18). Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco.
- Borges, Jorge Luis. (1974). *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Didi-Huberman, Georges. (2018). "Olhos livres da história", *Ícone*, Recife, v. 16, n. 2, 161-172.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900/pdf>
- Doane, Mary Ann. (2002). *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Duchamp, Marcel. (1975). *The essential writings of Marcel Duchamp*. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. London: Thamesand Hudson.
- Foucault, Michel. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão [1975]*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes.
- Foucault, Michel. (2002). *A verdade e as formas jurídicas [1973]*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora.
- Foucault, Michel. (2005). O que são as luzes? [1984] In MOTTA, Manuel Barros da (Org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (pp. 335- 351). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Frye, Northrop. (1999). *Sobre Shakespeare*. Org. Robert Sandler. Trad. Simone Lopes Neto. São Paulo: EDUSP.
- Freud, Sigmund. (2010). O inconsciente. In *Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)* (pp. 74-112). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gagnebin, Jeanne Marie. (2013). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Giorgi, Artur de Vargas. (jun. 2020). Demorar: notas sobre a emergência. Revista *Landa*, A queda do céu nas artes e na literatura, Florianópolis, 8 (2), 11-21. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-8-n2-2019/>

- Kafka, Franz. (1994). *Um médi o rural* [1919]. Trad. Modesto Carone. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Krenak, Ailton. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Löwy, Michael. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo.
- Ouspensky, P. D. (2004). *Tertium Organum: el tercer canon del pensamiento: una clave para los enigmas del mundo* [1912]. Trad. Nicholas Bessaroboff y Claude Bragdon. Buenos Aires: Kier.
- Paz, Octavio. (1977). *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- Speranza, Graciela. (2010). Out of Field (Fuera de campo). Marcel Duchamp in Buenos Aires. *Journal of Surrealism and the Americas*, Arizona, v. 4, n. 1, pp. 1-14. Disponible em: <https://repository.asu.edu/items/17413#embed>
- Shakespeare, William. (1969). *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. In *Obra Completa* (vol. I) (pp. 529-619). Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Sófocles. (1976). *Édipo Rei*. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril.
- Tomkins, Calvin. (2014). *Duchamp: a biography*. New York: MoMA.
- Vélez-Escallón, Bairon Oswaldo. (2015). Borges 4D. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, v. 40, pp. 115-132.
- Vernant, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. (2014). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva.

Fecha de recepción: 29 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



EL *TRAUM* COMO INTERRUPCIÓN EN SAER *TRAUM AS AN INTERRUPTION IN SAER*

Resumen

La crítica literaria que ha abordado el tema de la percepción en la obra de Juan José Saer ha prestado especial atención a las “escenas del despertar”, en las que la narración del pasaje entre el sueño y la vigilia agudiza la interrogación a la que se somete la percepción. En estos episodios se pondría de manifiesto, entonces, la función crítica de la literatura de Saer, en tanto exploración y problematización del acto de percibir y su representación. Nuestra lectura se propone revisar el problema de la percepción en la narrativa saeriana a partir de la indagación de la potencia interruptiva de la imaginación. Para ello, partimos de las consideraciones de Hegel en torno a la percepción y la imaginación, haciendo hincapié en la distinción entre sueño (*Schlaf*) y ensueño (*Traum*), para llevar adelante una relectura de tres escenas centrales de la obra de Saer ya trabajadas por la crítica en las que se describe con minuciosidad al acto de percibir en el instante del despertar: la pesadilla del Gato Garay, la revelación del bañero en *Nadie nada nunca*, y aquel momento en *El limonero real* en que el discurso y la conciencia de Wenceslao se descomponen por efectos del sol. Consideramos que estos episodios pueden ser leídos como escenas del ensueño, siguiendo los aportes recientes de Germán Prósperi en torno al *Traum* en el sistema hegeliano, definido como suspensión de la respiración dialéctica, el extra-tiempo del Ser, dimensión abierta a los *Monstra*, lo extra-humano de lo humano.

Palabras clave: percepción; despertar; ensueño; interrupción; Saer

Abstract

Different studies focusing on the importance of perception in Juan José Saer's literature, have underlined the recurrence of “awakening scenes” in which the narration of the passage between sleep and awakesness stresses the question around perception. In these episodes the critical function of Saer's literature is supposed to be revealed, as an exploration and problematization of the act of perceiving as well as its representation. This article analyzes the problem of perception in the Saerian narrative from the exploration of the interruptive power of imagination. We revise Hegel's considerations regarding

perception and imagination, emphasizing the distinction between *Schlaf* and *Traum*, in order to propose a critical reading of three central scenes of Saer's literature. In these scenes, the act of perceiving at the moment of awakening is described in detail: the nightmare of Gato Garay and the revelation of the lifeguard in *Nadie nada nunca*, and the scene in *El limonero real* in which the speech and consciousness of Wenceslao decompose under the effects of the sun. We believe that these episodes can be read as *Traum* scenes, following the recent contributions of Germán Prósperi regarding *Traum* in the Hegelian system, which is defined as suspension of dialectical breathing, the extra-time of Being, a dimension open to the *Monstra*, the extra-human of the human.

Keywords: perception; awakening; *Traum*; interruption; Saer

Percepción e imaginación

Las narraciones de Juan José Saer tematizan diversas variantes de la pregunta por la experiencia, asociada al problema de la representación –lingüística y literaria–, lo que ha motivado la insistencia crítica en su *carácter reflexivo*, afirmándose que en ellas se asiste al mismo tiempo al relato y a la reflexión sobre sus condiciones de posibilidad. Desde las primeras reseñas sobre sus textos, estos aspectos han sido encauzados en una discusión literaria, más específicamente genérica, en torno al realismo.

La crítica ha vinculado, con acierto, la experimentalidad de su escritura narrativa –especialmente, en los textos publicados en los setenta: *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976) y *Nadie nada nunca* (1980)– con la indagación y la problematización de la percepción, del estatuto de lo percibido y su representación por medio del lenguaje literario. Procedimientos como la repetición –de palabras, de frases, de sonidos–, la reescritura y la gerundización del verbo *estar* –sumado a la profusión de construcciones verbales que enfatizan las acciones en su duración–, se inscriben en el marco de una escritura que arrastra la sintaxis de la lengua castellana hacia sus límites: una prosa que abusa del recurso latino del hipérbaton, extremado a través de la inclusión o incrustación de aclaraciones, enumeraciones y subordinadas que posponen los núcleos verbales, así como también por una profusión de comas que escanden la lectura y entorpecen o dificultan la pronunciabilidad de la frase. Estos rasgos son interpretados por la crítica como propios de una literatura que explora las posibilidades y los límites de aprehender, representar y comunicar *lo real*. En los textos de Saer, la descomposición del movimiento que detiene el flujo narrativo como concatenación de acontecimientos comporta una

dimensión interrogativa y crítica en torno al acto de percibir.

En este sentido, “Narrar la percepción”, la reseña de *Nadie nada nunca* que Beatriz Sarlo publicó en 1980 en el número 10 de *Punto de vista*, puede considerarse un texto fundante¹. Sarlo destaca dos episodios de *Nadie nada nunca*² dentro del análisis del acto de percibir en la novela: la pesadilla del Gato durante la siesta bajo el calor pegajoso del aire de río y la revelación del bañero, que ingresa a la novela en forma de recuerdo de una experiencia vivida años antes durante una competición de permanencia en el agua. En el marco de su propuesta de lectura general, Sarlo lee estos dos episodios y, con más énfasis, la revelación del bañero, como momentos en los que el relato agudiza su reflexión sobre la imposibilidad de dar cuenta del movimiento y los efectos de la luz sobre los objetos:

La “revelación del bañero” es especialmente significativa en el sistema perceptivo de NNN. El texto tiene en estado práctico (en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, la luz sobre las cosas y, sobre todo, los cambios o la estabilidad del tiempo (Sarlo, 1980, p. 36).

En la novela, la narración de la percepción descompone el movimiento en sus elementos mínimos, hasta volverse cuadros estáticos; la interrogación del acto de percibir involucra una reflexión sobre su temporalidad y la narración cede ante la descripción exhaustiva. Sarlo sostiene que el tiempo del relato en *Nadie nada nunca* es el puro presente, en tanto “lo que en la novela se cuenta [...] son los estados del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva” (1980, p. 34).

Esta reseña inaugura una línea de lectura de la obra saeriana que se continúa en diversos trabajos y comentarios críticos, como la reseña de Daniel Freidemberg sobre

¹Referencias

Se trata de un texto inaugural del vínculo crítico entre Sarlo y Saer, cuya importancia en el proceso de recepción de su obra resulta indiscutible (Dalmaroni, 2010). Esta reseña es la primera intervención que Sarlo le dedica íntegramente a un texto de Saer, luego de haber involucrado un análisis de *El limonero real* en “Saer-Tizón-Conti: 3 novelas argentinas” (*Los libros* n° 44).

² Recordamos, brevemente, la trama de la novela: el Gato Garay recibe a Elisa en la casa en la costa del Paraná, y pasan juntos allí el fin de semana. Reciben el domingo a Tomatis con quien comparten un asado. En paralelo, en la zona suceden una serie de misteriosos y sádicos asesinatos de caballos, investigados por el Caballo Leyva, el comisario. Nos enteramos de la historia y sus detalles por las conversaciones entre el bañero y “el hombre con sombrero de paja” en la costa. Don Layo, un vecino de las islas, lleva su bayo amarillo a la casa del Gato y lo deja varios días bajo su protección. La novela está dividida en trece apartados, que de modo no sistemático funcionan como recomienzos, cambios de perspectiva o punto de vista sobre los mismos episodios.

Glosa, “Aprender el mundo”, publicada en *Clarín literario* en 1986³, y que se prolonga en numerosos estudios más recientes como “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa⁴, o en *El silencio y sus bordes* de David Oubiña⁵.

Teniendo en cuenta la profusión de trabajos críticos sobre el tema de la percepción en la obra de Saer, Rafael Arce en “Un realismo de lo irreal...” (2009) sugiere que “[nadie] ha querido pensar, por el contrario, en la cuestión de la *imaginación*” (p. 10). Su artículo realiza una aproximación al tema de la imaginación en las narraciones saerianas –partiendo de la antítesis entre percepción e imaginación formulada por Gastón Bachelard–,⁶ como alternativa a los acercamientos críticos a la obra de Saer que han vinculado el cuestionamiento de la percepción en su literatura con el problema de la representación.

Nuestro artículo toma el camino abierto por este señalamiento; nos proponemos revisar el problema de la percepción en la narrativa de Saer a partir de la indagación de la potencia interruptiva de la imaginación en aquellas escenas en que se describe con

³ Recuperado por Dalmaroni en “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” (2010). La reseña de Freidemberg es significativa por tratarse del primer comentario sobre la obra de Saer en un medio periodístico de alcance masivo en el que ingresan tópicos de lectura de la crítica saeriana precedente (Dalmaroni, 2010, pp. 655-656).

⁴ Dalmaroni y Merbilháa (2000) parten de reconocer en la prosa narrativa saeriana una forma de indagación obsesiva de las posibilidades de aprehender lo real por medio de la percepción. El problema de la percepción en su obra se asocia a una exploración gnoseológica y tiene un carácter paradójico –en tanto modo de vicularse con el mundo, pero sin certezas sobre su fiabilidad–. Los autores denominan *condensación* al procedimiento que cifra el problema de la percepción en la narrativa saeriana, el cual “consiste en combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso que se demora, dilatándose, en la descripción de cada contingencia, y la repetición virtualmente infinita, *casi infinita*, de lo ya narrado o descrito” (Dalmaroni y Merbilháa, p. 324 cursiva en el original). Es por medio de la condensación que su literatura manifiesta el estatuto incierto de la percepción; el ejemplo al que acuden es el momento del despertar del Gato Garay en *Nadie nada nunca*: “el Gato Garay recorre alternativamente, al despertarse, un espacio conocido –la casa de Rincón– pero extraño para su conciencia adormecida, y los lugares borrosos, fronteras inasibles, del sueño, la vigilia y la aprehensión inmediata” (Dalmaroni y Merbilháa, 2000, p. 324).

⁵ “Cronofotografías literarias”, el capítulo de *El silencio y sus bordes* (2011) que David Oubiña dedica a Saer, profundiza el análisis de su literatura en la línea abierta por Sarlo. Oubiña demuestra que la fragmentación y la detención son procedimientos que Saer toma del cine; en la técnica cinematográfica, la ilusión de movimiento se construye a partir de la sucesión de cuadros inmóviles. Esa es su mayor paradoja: el movimiento se detiene y fragmenta para representar la continuidad. La obra de Saer explora esta paradoja, exhibe su contradicción. Su escritura posee una función crítica, pues se apropia de las técnicas de la cronofotografía para desmontar un paradigma de representación: “es un tipo de representación que no refleja o reproduce el mundo sino que devuelve una imagen extraña de las cosas que, sustraídas al precario equilibrio en que las mantenía la costumbre, ya no podían dejar de tambalearse” (Oubiña, p. 78).

⁶ Mientras que la percepción se vincula con la cuestión de la representación de la realidad, la imaginación, sostiene Arce (2009), tiene que ver más con su *configuración*, con el problema de la *irrealidad*. Siguiendo a Bachelard, la imaginación no es “una huida de la percepción: la imaginación trabaja, en forma *deformante*, con lo que la percepción le proporciona” (Arce, p. 10).

minuciosidad al acto de percibir en el instante del despertar. Entendemos que la tensión entre percepción e imaginación planteada por Bachelard recupera un problema hegeliano, por lo que volveremos sobre la dialéctica entre percepción e imaginación en su sistema filosófico⁷. Las consideraciones de Hegel en torno a la percepción y la imaginación nos permitirán llevar adelante una relectura de tres escenas centrales de la obra de Saer ya trabajadas por la crítica: las dos escenas de *Nadie nada nunca* destacadas por Sarlo en su primera reseña –la pesadilla del Gato y la revelación del bañero– y la escena de *El limonero real* en la que el discurso y la conciencia de Wenceslao se descomponen por efectos del sol.

Si tal como lo estableció Hegel, su fenomenología es el estudio de la ciencia de la experiencia de la conciencia, ¿qué lugar ocupa la imaginación en ese esquema? ¿Cómo se vincula la imaginación con la conciencia? La dinámica entre percepción e imaginación es descrita en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, texto tardío en la obra de Hegel donde presenta de manera sistemática su pensamiento filosófico. En el apartado "Psicología" (tercera parte de la sección dedicada al "Espíritu subjetivo") la imaginación forma parte de la "Representación" –uno de los pocos momentos de la obra de Hegel donde se refiere al problema del lenguaje–: recuerdo (en la forma de la recolección), imaginación y memoria son las tres facultades que según Hegel se suceden en el proceso de la "Representación". De este modo, la instancia de la "Representación" funciona como mediadora entre la intuición (percepción) y el pensamiento, en la medida en que posibilita el pasaje de la percepción al pensamiento, es decir, garantiza el proceso dialéctico según el cual una primera imagen sensible desemboca en un concepto general y abstracto. Teniendo esto en cuenta, es destacable el lugar central que ocupa la facultad de la imaginación en el desarrollo hegeliano respecto de la función del lenguaje en el pensamiento⁸.

En este trabajo, retomaremos los recientes aportes de Germán Prósperi en su libro *La respiración del ser*, principalmente en torno al tema del *alma* en Hegel. Como veremos a continuación, la hipótesis de Prósperi consiste en establecer una

⁷ Agradecemos a Germán Prósperi por su asesoramiento y supervisión de la lectura filosófica aquí propuesta, así como por su lectura atenta de una primera versión de este trabajo, en el marco del Seminario de Posgrado "Arqueología de la psiquis. Esquizofrenia e imaginación desde una perspectiva psicohistórica" dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata en 2019.

⁸ Una descripción más detallada de las facultades cognitivas y los productos significacionales involucrados en el proceso dialéctico de la Intuición al Concepto que Hegel desarrolla en el apartado "Psicología" de su *Filosofía del Espíritu Subjetivo* puede hallarse en Surber, J. O. (2013). Hegel's Linguistic Thought in the *Philosophy of Subjective Spirit*. En Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 181-200). State University of New York Press, Albany.

correspondencia entre alma e imaginación en la filosofía hegeliana, en la medida en que la imaginación es definida como una facultad específica del alma. Prósperi delimita que esta instancia se erige como el punto ciego de la dialéctica hegeliana en tanto ocupa un lugar liminar, de unión o nexo entre naturaleza y espíritu pero que, a la vez, aloja en sí el hiato o la fisura insuprimible que se extiende entre ambas.

Por lo tanto, partiremos de revisar el modo en que la crítica ha leído las escenas del despertar en las narraciones saerianas, a fin de interrogar estas lecturas con las propuestas de Prósperi en torno al *Traum* en el sistema hegeliano, definido como suspensión de la respiración dialéctica, el extra-tiempo del Ser, dimensión abierta a los *Monstra*, lo extra-humano de lo humano.

En el umbral

En el segundo capítulo de *El horror como forma*⁹ Carlos Walker reconstruye el pensamiento sobre la imagen desplegado en las narraciones saerianas, principalmente en el recorrido que va de “La mayor” a *Nadie nada nunca*, con foco en *El limonero real*¹⁰. El despertar, como momento de desplazamiento hacia o desde el sueño, se vuelve una instancia particularmente relevante para indagar en la mirada que configura y da lugar a la imagen. Walker enfatiza en la figura del *destello* que caracteriza el modo en que, en diversos momentos, las imágenes perforan o agujerean el tejido organizado del relato. La descripción recurrente hace surgir el destello, como exponente de la mirada en movimiento. En este sentido, para Walker, el despertar es un umbral que “permite elucubrar cierta figurabilidad movediza de la *imagen Saer*”, en tanto “es precisamente cuando el tránsito hacia el dormir comienza que tiene lugar el encuentro con la imagen que altera la dificultad perceptiva en la que transcurre el texto” (2019, p. 69). Walker repara en el episodio de la revelación del bañero en *Nadie nada nunca* para relacionarlo con aquella escena de *El limonero real* en la que la percepción de Wenceslao, quien se dedica a describir lo que ve y lo rodea (“Ahora veo”, “Ahora está”, “Ahora hay” encabezan los sucesivos párrafos de este pasaje), se ve alterada por efecto del sol, al punto que el lenguaje se desintegra hasta volverse una cadena ininteligible de sonidos consonánticos

⁹ Una versión de este desarrollo se encuentra en el artículo titulado “El despertar de la imagen en Juan José Saer. Notas sobre *El limonero real*” en la revista *Badebec*, 1(2) 2012.

¹⁰ *El limonero real* narra los sucesos de un fin de año de una familia de isleños. Wenceslao y su mujer han perdido hace seis años a su hijo; su mujer mantiene firmemente el luto, por lo que se niega a asistir a la celebración familiar. Los recuerdos del hijo, las imágenes del río, el asado del cordero, las voces de la reunión, se suceden, entremezclan y reiteran a lo largo de los sucesivos recomienzos de la novela, marcados por la repetición del dístico “Amanece/ y ya está con los ojos abiertos”.

y una mancha negra en el medio de la página interrumpe la escritura. Estas escenas comparten con el despertar “una indistinción entre lo que es del sueño y de la vigilia. Los ojos se balancean entre la luz y la oscuridad, entre la forma vista y su desaparición” (2019, p. 60). Así, en *El limonero real*, sostiene Walker, la temporalidad del relato es un perpetuo despertar; “el umbral del despertar rehúye la plenitud prometida, y permite subrayar la permanente alteración espacio temporal” de la mirada en la novela (2019, p. 70). Recuperando un pasaje de *Lo que vemos, lo que nos mira* de Georges Didi-Huberman, Walker ubica un pensamiento de la imagen como “disyunción en obra” (p. 74) en el efecto de destello y en la movilidad de la mirada que recorren la literatura de Saer, condensados en la permanente ambigüedad de la percepción en las escenas del despertar.

Por su parte, Paulo Ricci en “La selva espesa del despertar” (2006) traza un arco que contiene, entre sus extremos, toda la narrativa saeriana: desde su primer cuento “Las arañas”¹¹, hasta “El hombre no cultural”¹², la obra de Saer se organiza a partir de la “extraña ubicuidad” de las escenas del despertar. Aunque focaliza su análisis en *El limonero real*, sus afirmaciones tienen en cuenta la totalidad de la obra del santafesino. Ricci lee los despertares saerianos como una metáfora de los límites difusos entre lo verdadero y lo falso, la realidad y la ficción; avatares de la reflexión sobre lo real. La elección de narrar estos momentos particulares se explica en el hecho de considerarlos puntos de contacto entre dos maneras aparentemente contrapuestas de percepción de lo real: “paradoja de la experiencia, la pregunta sobre lo que experimentamos cuando percibimos lo real se hace más cierta al comenzar cada día y salir, en cierto modo, de aquella ‘oscuridad mucho más grande’” (Ricci, 2006, p. 116). Enfocado en la potencialidad que la descripción de estas escenas ofrece para el esclarecimiento de “las preocupaciones narrativas del autor”, Ricci sostiene que el despertar es “una oportunidad

¹¹ “Las arañas” apareció publicado en el diario *El litoral* el 6 de agosto de 1958 (p. 35). Este cuento breve narra una mañana en la vida rutinaria de Romualdo y Luisita, un matrimonio infeliz que reniega de haberse casado. Romualdo se está vistiendo para irse a trabajar y busca desesperadamente por toda la habitación la media que le falta, mientras discute con su mujer. “El zumbido del sueño” se mezcla en su cabeza con las palabras que piensa para intervenir en la discusión. A diferencia del resto de los relatos que Saer publica durante 1957 y 1958 en el diario *El litoral*, “Las arañas” no fue incluido por el autor en su primer libro de cuentos, *En la zona* (1960), ni recopilado en sus *Cuentos completos (1957-2000)*. Puede consultarse en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/25422/?page=35>

¹² “El hombre no cultural” es el relato que cierra *Lugar* (2000) y que abre la edición de los *Cuentos completos*, ordenada por Saer cronológicamente desde lo más reciente hasta sus primeros relatos. El cuento es el relato de una carta que Tomatis le envía al Matemático, quien “tuvo que irse a vivir a Estocolmo hace unos años”, en la que le cuenta sobre su tío Carlos, de quien ha recibido una herencia. La herencia funciona como excusa para hablar, con ironía, del excéntrico proyecto del tío Carlos, dedicado a “la exploración interna en busca del hombre no cultural”.

inigualable para poner a prueba los dos estados que en su límite se tocan. Sueño y vigilia, inconsciente y consciente, con sus respectivas sensaciones de certidumbre, parpadean en el umbral que los separa” (p. 116). Como Proust, Saer instala en su literatura la reflexión sobre las posibilidades de dar cuenta del momento en el que se atraviesa el umbral entre la vigilia y el sueño, el sueño y la vigilia, y así, problematiza la posibilidad misma de que un sujeto establezca una relación consciente con lo que aparece ante sí. De allí que el momento del despertar se vuelva materia privilegiada en sus narraciones. Siguiendo a Ricci, tanto Saer como Proust acuden a la metáfora de la luz y de la oscuridad para referir a la vigilia y al sueño. En el artículo se recuperan algunas imágenes del comienzo de *El limonero real* que aluden al sueño: el “tumulto oscuro del sueño”, la “nube negra” o “la oscuridad de adentro”. La oscuridad, el sueño, debe retirarse para que los destellos de luz de la conciencia den paso a la claridad de la vigilia. En este punto, Ricci sugiere:

Pero hay algo más [...] Se trata de una especie de presencia lejana, ancestral, quizá anterior no solo a la conciencia tal como la entendemos sino también anterior a lo humano. Se trata de una negrura que simboliza algo más que una oscuridad indefinible porque en ella la luz de la razón no ha alcanzado a penetrar, y que es como una nada de la que todos venimos y en la que volvemos, indefectiblemente, a sumergirnos (p. 119).

Esta “oscuridad ancestral”, como la llama, que vincula su lectura de *Lo imborrable* con el relato que cierra el arco de la narrativa saeriana –“El hombre no cultural”–, parece sustraerse de la dicotomía sueño/vigilia, y por lo tanto, no responder a la experiencia incierta del acto perceptivo del despertar. Es interesante que Ricci reduzca esta anotación bajo la lógica del análisis que venía desplegando. Esta nada inconmensurable, sostiene, “pareciera referir a todo lo que aún no ha sido dicho, escrito, pensado” (p. 125). Esa “oscuridad mucho más grande” se convierte en el motor de aquello que llamamos literatura.

Para ambos críticos, el despertar en las narraciones saerianas se concibe como un umbral, como un pasaje entre sueño y vigilia en el que prima la indefinición, la indistinción, la ambigüedad de lo percibido. La recurrencia de las escenas del despertar en la obra de Saer, entonces, se explica por la centralidad de la reflexión en torno a las posibilidades de narrar la percepción. Ese momento en el que la conciencia despierta y comienza a identificar y organizar el todo indiferenciado del entorno potencia el cuestionamiento de la fiabilidad de los sentidos y del lenguaje como vehículo de representación. Se destaca, así, la función crítica de la literatura de Saer: terreno de exploración e interrogación del acto de percibir y de su representación literaria.

Entendido como umbral o pasaje del sueño a la vigilia, el despertar reúne esos

dos estados en una zona de momentánea indefinición. Pero por más que se enfatice en la “descomposición de lo real” a la que asiste el sujeto que despierta, en el despertar el nexo está garantizado y la duda sobre el estatuto de aquello que se percibe, tarde o temprano, se disipa. La reflexión inspirada por la narración minuciosa no logra más que ralentizar ese momento liminar, descomponerlo y extender por cierto tiempo sus efectos. Sin embargo, este no parece ser el caso en todos los episodios analizados por la crítica, como en la revelación del bañero, cuya percepción del mundo se ve definitivamente alterada a partir de lo ocurrido. En los dos trabajos críticos reseñados se sugiere que en la lectura de estas escenas *algo* resiste por momentos a ser reducido al tránsito dialéctico entre sueño y vigilia; la “disyunción en obra” en torno a la que Walker construye su apuesta crítica, así como la “oscuridad ancestral” notada por Ricci, testimonian que lo que se pone en juego en estos episodios trasciende la desorientación propia del despertar. El efecto de disyunción o suspensión de estos pasajes no parece agotarse en el cuestionamiento del acto de percibir.

Una distinción terminológica dentro de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel permite explorar la interrupción de la experiencia de la conciencia narrada en estas escenas de la obra de Saer y ensayar una descripción de sus efectos de lectura. Nos referimos a la diferencia entre sueño (*Schlaf*) y ensueño (*Traum*), sobre la que Prósperi repara en su libro *La respiración del ser*.

Schlaf, Wachen y Erwachen en La filosofía del espíritu subjetivo

Las nociones de sueño, vigilia y despertar resultan centrales para comprender el sistema dialéctico hegeliano. Sueño (*Schlaf*) y vigilia (*Wachen*) se contraponen y se implican mutuamente, como opuestos complementarios. Al respecto, en la “Antropología” Hegel afirma:

La vigilia no es distinta del sueño solamente *para nosotros* o exteriormente; ella misma es el *juicio* del alma individual, cuyo ser-para-sí es la referencia para ella de esta determinación suya a su ser, la distinción de sí misma respecto de su universalidad aún indistinta. En el estar despierto ocurre generalmente toda *actividad* autoconsciente y racional, del distinguir que está-siendo para sí del espíritu.—El sueño es fortalecimiento de esta actividad no solamente en cuanto mero descanso negativo de ella, sino como regreso desde el mundo de las *determinidades*, desde la dispersión y el endurecimiento en las singularidades, a la esencia universal de la subjetividad que es la sustancia de aquellas determinidades y su poder absoluto (2005, p. 447, §398 cursiva en el original)¹³.

El *Schlaf* fortalece la actividad consciente y racional que tuvo lugar durante la vigilia; el

¹³ Seguimos la traducción de Alianza Editorial (2005) (ver Bibliografía).

descanso del sueño no interrumpe la conciencia sino que se pone a su servicio. Esta dialéctica entre sueño y vigilia es homologable en el sistema hegeliano a aquella que se da entre naturaleza y espíritu. El despertar (*Erwachen*), en este esquema, se concibe como el primer paso en la diferenciación consciente de la naturaleza en el alma (en el alma natural en primer lugar). De esta manera, el alma es el despertar de la conciencia.

El distinguir de la individualidad como *siendo-para-sí* frente a sí misma como meramente *siendo*, como *juicio* inmediato, es el *despertar* del alma, despertar que se enfrenta primeramente a la vida natural de ésta, vida encerrada en sí misma, como determinidad natural y *estado* [de vigilia] frente a otro estado, el *sueño* (2005, p. 447, §398 cursiva en el original).

Es decir que el despertar del alma es el primer paso en la conciencia de su individualidad y de su determinación frente a la indeterminación del sueño. Como desarrolla Nicholas Mowad en “Awakening to Madness and Habituation to Death”

El despertar es el primer indicio de la distinción de sí del espíritu de su mero ser (que alcanzará su expresión total en la conciencia). Aquí, sin embargo, esta diferenciación está “todavía cargada por una oposición”, para usar una frase hegeliana apropiada: esto es, el alma es consciente de sí misma en el despertar solo en oposición al sueño, y por lo tanto presupone el sueño, y es solo una abstracción de este (2013, p. 92, la traducción es nuestra).

Entonces, vigilia y sueño se presuponen en esta instancia del proceso dialéctico de modo absoluto. El despertar es, justamente, el estado que garantiza el paso de uno a otro. Mario Wenning, en “Awakening from Madness”, agrega una precisión a este respecto: el despertar del sueño o de la naturaleza no implica que estos estados sean definitivamente dejados de lado, sino que se establece una relación consciente con ellos (2013, p. 113).

Traum y Phantasie

Pero existe otra acepción de la palabra “sueño” en Hegel: en español, sueño es tanto la traducción de la palabra alemana *Schlaf* como de *Traum*. El *Traum* se diferencia del *Schlaf* en tanto es una tercera instancia que suspende la conciencia, que se sustrae al movimiento de la conciencia. Germán Prósperi sostiene que el *Traum* es aquello que queda sin pensar en el esquema dialéctico, su residuo:

El *Traum* no es la abolición de la conciencia, sino la zona crepuscular en la que esta puede sumergirse en cualquier momento, el espacio opaco en donde el intelecto y el yo consciente sucumben ante la proliferación de imágenes y representaciones inconexas. Más que ser la oscuridad del espíritu, el *Traum* es, con mayor precisión, su sombra o su fantasma (2018, p. 31).

El universo del *Traum* es, recuperando a Hegel, “el juego de un representar privado de pensamiento” (§455 citado por Prósperi, 2018, p. 32). El ensueño (traducción que

Prósperi adopta para *Traum*) se erige así como un espacio intersticial, como una herida insuprimible en el interior del proceso dialéctico de la Idea (Prósperi, 2018, p. 79), un extratiempo: el tiempo de las imágenes.

En este punto, es necesario recuperar la cadena argumentativa que nos conduce a la equivalencia entre alma e imaginación, en la medida en que abre la posibilidad de pensar el lugar del ensueño como suspensión dialéctica.

La *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel se compone de tres partes: Ciencia de la Lógica, Filosofía de la Naturaleza y Filosofía del espíritu. Esta última se divide en tres secciones: el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo, el espíritu absoluto. A su vez, Hegel distingue tres elementos involucrados en el espíritu subjetivo: el alma (objeto de la antropología), la conciencia (objeto de la fenomenología del espíritu) y el sujeto (objeto de la psicología). Precisemos el lugar del alma en el proceso dialéctico, al que ya hemos aludido brevemente:

en el alma se *despierta* la *conciencia*; la conciencia *se pone como razón* que está inmediatamente despierta [respecto] al saber de sí y que mediante su actividad se libera en orden a la objetividad y a la conciencia de su concepto (2005, p. 440, §387 cursiva en el original).

Como primer paso de la naturaleza al espíritu, el alma ocupa el paradójico lugar de ser a la vez ideal y material. Al respecto afirma Nicholas Mowad (2013): “El alma debe así distinguirse de la conciencia (*Bewußtsein*), que pertenece a una etapa posterior: el alma, a diferencia de la conciencia, no se ha separado de la naturaleza, su propia corporalidad” (p. 88, la traducción es nuestra).

Como nexo o articulación, entonces, el alma para Hegel se divide, una vez más, en tres tipos: natural, sentimental y real. Es en la consideración del alma sentimental que Hegel involucra el análisis de algunos estados particulares en los que la relación del sujeto consigo mismo no está mediada por la conciencia, es decir, estados en los que no hay autoconciencia o reflexión de sí. El sonambulismo magnético, el niño en el vientre materno, la locura y el ensueño (*Traum*) aparecen, así, como fenómenos *patológicos*, en los que el entendimiento se halla en un estado de suspensión. Recurrimos a Jeffrey Reid quien explica que “significativamente, estas condiciones son patológicas, no porque [...] sean, en sí mismas, síntomas de enfermedad, sino porque representan un estado en el que la conciencia pierde ‘poder sobre la imaginación’” (2013, p. 41, la traducción es nuestra).

Es justamente Reid quien señala la importancia de atender a uno de los cambios que Hegel realiza entre las ediciones de 1827 y 1830 de la *Enciclopedia*: la subsección de la “Antropología” dedicada al alma sentimental se titulaba, en la primera edición de

1827, “El alma ensoñada” (*Die träumende Seele*), mientras que en 1830 aparece como “El alma sentimental” (*Die fühlende Seele*). Recuperando un manuscrito anterior – especialmente su sección “Uso de ciertas condiciones en las que la Imaginación interviene: sueños, sonambulismo, locura, premoniciones, visiones”– Reid demuestra la pertinencia de considerar que las secciones sobre el alma sentimental de la *Enciclopedia* en verdad refieren al alma ensoñada (*Die träumende Seele*). Y, en este sentido, “el alma ensoñada se presenta como una condición en la que la imaginación (*Phantasie*) ejerce su libre juego, creando tanto representaciones claras como oscuras que se confunden fácilmente con aquellas derivadas de los sentidos” (Reid, 2013, p. 42, la traducción es nuestra).

En este marco, partiendo de la equivalencia entre alma sentimental y alma ensoñada, Prósperi en *La respiración del Ser* propone indagar en la relación entre el ensueño y la imaginación en el sistema hegeliano. Así como en la naturaleza o en la animalidad prima la sensibilidad y en el espíritu prima el entendimiento, la facultad específica del alma es la imaginación, una potencia que excede la ciencia de la experiencia de la conciencia. El ensueño, como estado que aglutina todos los fenómenos *patológicos* contemplados por Hegel en la “Antropología”, abre un umbral de experiencia sin sujeto ni conocimiento, irreductible tanto a la vigilia como al *Schlaf*, a la naturaleza y al espíritu.

De este modo, establecida la correspondencia entre alma e imaginación, y retomando tanto el lugar que ocupa el alma en el sistema dialéctico como la potencia de suspensión que porta lo onírico, Prósperi señala que, al interior del sistema hegeliano, el alma funciona de manera *conjuntiva*, garantizando el pasaje del espíritu a la naturaleza y viceversa, continuidad necesaria para alcanzar la identidad última en el Saber Absoluto. Pero el alma, continúa Prósperi, también porta un sentido *disyuntivo*, como intersticio que suspende y disloca el movimiento dialéctico. El alma designa, entonces, al interior de la *Enciclopedia*, un lugar inasible, imposible: “no ya y no todavía”. En este sentido, la imaginación se desdobra en dos dimensiones o modalidades: una imaginación simbólica, que articula y funciona de nexo entre naturaleza y espíritu, y una imaginación diabólica, que separa –suspende la polaridad– y abre un espacio irreductible, el mundo onírico.

Asimismo, para Hegel, sostiene Prósperi (2018), la diferencia entre conciencia (*Bewusstsein*) y ensueño (*Traum*) no se da en el nivel de sus contenidos, sino en el modo en que estos se conectan y ordenan. Mientras que “la lucidez consciente opera de manera *organizada*, [en el *Traum*] cada imagen particular no encuentra su sentido en la eventual posición que ocupa respecto al resto, sino mediante lo que Hegel denomina

‘asociación de ideas’, es decir, de modo no intelectual” (p. 31). Siguiendo el razonamiento, “si ‘el pensamiento es lo que hay más propio del hombre’, debemos concluir que el *Traum*, en la medida en que designa un representar privado de pensamiento, es aquella sombra inhumana, eminentemente fantasmática (cuando no animal), que habita en el hombre” (Prósperi, 2018, p. 32). En el ensueño, se suspende lo humano de lo humano, “se es meramente un fantasma, una imagen” (Prósperi 2018, p. 32).

Literatura como interrupción

Volvemos a Saer para sugerir que la distinción hegeliana entre sueño y ensueño ofrece un matiz de lectura valioso mediante el cual detenernos en las escenas del despertar de sus narraciones. Tal como ha sido señalado desde la reseña inaugural de Sarlo, el carácter reflexivo de la obra saeriana se agudiza en estas escenas, en las que conviven y se tornan indistinguibles para el sujeto los elementos del mundo que lo rodea y las imágenes oníricas. Este modo de lectura, sensible al cuestionamiento del acto de percibir y de la fiabilidad de la representación lingüística y literaria, atribuye a la obra literaria cierta preocupación por desentrañar el proceso dialéctico del despertar entendido como *Erwachen*. Lo que prima, entonces, es el señalamiento de la reflexión a la que es sometida la dialéctica entre sueño (*Schlaf*) y vigilia (*Wachen*), por lo que estas escenas se destacan como representaciones literarias del despertar de la conciencia, de su toma de poder por sobre la negritud del sueño que es la naturaleza. Ahora bien, creemos que este modo de lectura, cuyos aciertos críticos resultan indiscutibles y han sido ampliamente demostrados, indaga en una dimensión específica de la obra: leídas de esta manera, las narraciones saerianas arrojan pistas sobre una fenomenología de la percepción que Saer habría desplegado y puesto a prueba en sus textos. La crítica asume, así, la tarea hermenéutica de reconstruir sus enunciados y definir sus alcances.

¿Qué sucede, en cambio, si recuperamos esas escenas desde lo que se sustrae a la dialéctica, eso que Prósperi tradujo como “ensueño”, es decir, si se corre el foco al *Traum*? Nos permitimos iniciar esta indagación recuperando, a pesar de su extensión, las tres escenas del despertar a las que hemos hecho referencia.

En *Nadie nada nunca*, las alusiones al sueño y a las percepciones inmediatas del Gato Garay atraviesan toda la novela. Desde el inicio se alude al horror causado por el sueño, aunque, como señala Sarlo, el contenido de la pesadilla queda diferido. En el comienzo del fragmento III de la novela, leemos: “Está saliendo, despertando, de un

horror difuso, espeso, ignorado, y cuando advierte que ya está casi despierto, desnudo, parado al lado de la cama, el horror envía, todavía, como el ventilador, ráfagas” (p. 31).

Pero el relato del sueño llegará unas quince páginas más adelante, en voz del Gato:

Para salir del sueño en el que estoy, por decir así, *enredado, debo hacer fuerza con todo mi cuerpo, porque es todo mi cuerpo el que está enredado en él*. De este modo me despierto, parado al lado de la cama. Por un momento no comprendo nada. Todo el cuerpo está todavía, en muchos sentidos, impregnado del sueño, que fue así: echado en la cama, acabando de despertar, *pienso en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda, oyendo de un modo vago el sonido del ventilador y sueño, al mismo tiempo que lo pienso*, que estoy echado en la cama, acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda y oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador. *He tenido que tirar muy fuerte, y muchas veces, hacia afuera, para poder salir e incluso así, todavía, ahora que estoy parado, en la penumbra, oyendo el sonido vago del ventilador, me tiemblan todavía las piernas, entorpecidas, todavía, de sueño, o por el sueño, y me golpea, todavía, ligeramente, el corazón* (2020, p. 47-48, la cursiva es nuestra).

Por su parte, el personaje del bañero ocupa una función peculiar en la trama de la novela. Es un personaje que, más estrictamente, es una mirada: mira el río, mira al Gato, interroga, aprueba o desaprueba con la mirada en el diálogo –prácticamente, un monólogo– que le propone el hombre del sombrero de paja sobre los asesinatos de caballos. En el fragmento IX de la novela, se introduce la anécdota que explica esta particular característica. En el pasado, durante una competencia de permanencia en el agua, a más de setenta horas de comenzado el desafío, el bañero vivió una experiencia que cambiaría su vida para siempre:

La somnolencia del bañero se debía menos al cansancio que *al vaivén continuo del agua que lo mecía*. El sol que subía empezó, de un modo súbito, sin que el bañero hubiese tenido tiempo de percibir la transición, a reflejarse en el agua: una línea de puntos móviles, cobrizos, quebradizos, que se ponían a bailotear ante los ojos del bañero, cambiando de tamaño, de tinte, de lugar. A veces formaban una línea, vacilante, a la que sacudía una ondulación imperceptible, pero casi de inmediato la línea se cortaba, convirtiéndose en ese número impreciso de puntos bailoteantes. El bañero tenía los ojos fijos en ellos. *Los veía como desde un poco más acá de la retina, o de la atención, o de la conciencia, en un estado que no era del todo el de la vigilia ni tenía tampoco nada que ver con el sueño*, pero incluso si hubiese tenido la idea de desviar la mirada y ponerse a pensar en otra cosa, lo que no ocurrió, le *hubiese sido sin duda necesario un esfuerzo mucho más grande que el requerido para una decisión semejante en una situación corriente* (2020, p. 121-122, la cursiva es nuestra).

Señalemos algunos elementos de estas escenas que abonan nuestra propuesta de lectura. En primer lugar, la descripción del estado de somnolencia que envuelve a los personajes no es del todo identificable ni con el sueño ni con la vigilia; ni tampoco es estrictamente el paso de uno a otro. Tanto el bañero adormecido por el vaivén del agua –

que arroja al sujeto ante su sombra fantasmática, inhumana. Lo horroroso de la experiencia de ingreso al universo del *Traum* involucra entonces la detención del poder de la conciencia y la emergencia del poder de las imágenes no mediadas por el entendimiento. Un sujeto experimenta la imposible experiencia de su propia desubjetivación.

Coda: el *Traum* como acceso a lo extra-humano

El cuento que cierra la narrativa breve de Saer, “El hombre no cultural”, permite ingresar a una zona particular del universo saeriano, vinculada con el problema de la percepción: nos referimos a la pregunta por el origen (de lo humano). Como hemos adelantado, el título de este breve relato hace alusión al curioso proyecto del tío de Tomatis, que consiste en recostarse en una silla en el patio, cerrar los ojos y sumergirse en la búsqueda del hombre no cultural. El tono irónico que por momentos invade el relato –“Algunos parientes afirmaban que estaba loco [...] y decían que [...] la expresión ‘búsqueda del hombre no cultural’ era un eufemismo por: ‘dormir la siesta’” (2012, p. 15)– potencia nuestro interés en indagar en la afortunada relación que se trama en esta anécdota entre ensueño, locura y origen. Una voz narradora que oscila entre el estilo indirecto libre y la primera persona describe la experiencia del tío Carlos desde las impresiones que Tomatis retiene por haber observado la escena en sucesivas ocasiones:

Se quedaba sentado horas en esa actitud, le escribe Tomatis. Las veces que pude observarlo me imaginaba que, olvidado de su envoltura mortal, *estaría paseando un doble infinitamente pequeño de sí mismo por las cavernas interiores, en busca de su propio eslabón perdido, el dichoso “hombre no cultural”*. Me parecía verlo atravesar corredores oscuros, desfiladeros húmedos y rocosos, siempre en declive hacia un fondo inaccesible del que, por mucho que bajara hacia él, durante horas enteras de exploración, no lograba nunca reducir la distancia, le escribe. El mundo exterior ya habría dejado de existir cuando hubiese alcanzado *cierta profundidad, desde la que también el “yo” debía darle la impresión de ser un espejismo olvidado, y la conciencia un sueño incoherente y vago*, los sentimientos, las emociones y pulsiones, unas convulsiones imperceptibles y sin motivo [...]. Y realizaba ese descenso peligroso con el único objeto de alcanzar por fin *la zona informada, virgen de todo contacto humano* y que sin embargo según mi tío no únicamente subsiste en el hombre y subsistirá mientras el hombre dure, sino que es *su fundamento, el flujo prehumano que lo empuja hacia la luz, lo expone un momento en ella y por fin, con la misma energía caprichosa y neutra, lo arroja al centro mismo de las tinieblas* (2012, p. 14, la cursiva es nuestra).

La escena comparte una característica central con las escenas de ensueño anteriormente analizadas: el ingreso a un estado ajeno tanto al sueño como a la vigilia, dominado por la imaginación, en el que la conciencia se halla en suspensión y el cuerpo se enfrenta a una

fuerza extra-humana *peligrosa* que lo *empuja*, lo *expone* y lo *arroja* más allá de su control. Sin embargo, aparece aquí algo nuevo: la intuición fantasmática de que esa suspensión ofrece la posibilidad de acceder al flujo prehumano que habita en lo humano –recordemos esa “oscuridad ancestral” que describía Ricci.

Volvamos, una última vez, a Hegel, para recuperar la afinidad entre ensueño y locura en el sistema. Como hemos mencionado, en el proceso dialéctico entre naturaleza y espíritu existen cuatro fenómenos que se conciben como *patológicos* en tanto son estados en los que la conciencia se encuentra suspendida y el sujeto está desdoblado, diferido: el sonambulismo magnético, el niño en el vientre materno, el ensueño y la locura. Así, ensueño y locura se conciben en términos similares, pues ambos se ubican “en el espesor neblinoso entre el espíritu y la naturaleza” (Prósperi, 2018, p. 24); Prósperi afirma que, por tanto, constituyen “lo impensado por excelencia de la filosofía hegeliana” (2008, p. 24) y se instalan “en la fractura o cesura que imposibilita la función conjuntiva del alma” (p. 25)¹⁴.

El universo del *Traum* al que el tío Carlos accede en sus exploraciones se puebla de imágenes de ese origen no humano de lo humano, flujo de “energía caprichosa y neutra” del que la humanidad no ha podido, ni podrá desprenderse. Carlos parece haber constatado “la precariedad del pliegue antropogénico y la consecuente ficción del adentro” (Prósperi, 2019, p. 39). La búsqueda del hombre no cultural no concluirá jamás, porque no hay en el origen más que restos extra-humanos, los *Monstra* que la cultura ha intentado exorcizar. No es irrelevante, entonces, que sus parientes asocien su proyecto con la locura. Afirma Mario Wenning en el artículo ya citado:

La locura es quizás el único acceso al pasado natural arcaico que un sujeto racional soporta dentro suyo. Es un depositario que nos acompaña para recordarnos lo que, según Hegel, tuvimos que dejar atrás en el proceso de convertirnos en animales racionales [*self-authorizing*]. Es el eco de la naturaleza dentro del sujeto (2013, p. 111, la traducción es nuestra).

Bibliografía

Arce, R. (2009). Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer. *Anclajes*, XIII(13), pp. 9-25

¹⁴ Esta equivalencia justifica que nos remitamos a otro trabajo de Prósperi, dedicado a explorar los alcances del proyecto psico-histórico de *Mnemosyne* de Aby Warburg. La tesis sostenida en “Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre” es que “la locura de Warburg se origina en la constatación de [...] [que] lo humano no es lo otro de los monstra o de los demonios, sino los mismos monstra y los mismos demonios apaciguados y reconducidos a un unidad precaria o a un equilibrio metaestable” (2019, p. 38).

- Dalmaroni, M. y M. Merbilháa (2000) "Un azar convertido en don". Juan José Saer y el relato de la percepción. En Jitrik, N. (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (pp. 321-343). Buenos Aires: Emecé.
- Dalmaroni, M. (2010). El largo camino del "silencio" al "consenso". La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987). En J. Premat (Coord.) *Glosa. El entenado* (edición crítico-genética) (pp.607-663). Paris-Córdoba: CRLA - Archivos, Alción Editora.
- Hegel, G. W. F. (2005) [1830]. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza. Segunda reimpresión.
- Mowad, N. (2013). Awakening to Madness and Habituation to Death in Hegel's "Anthropology". Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 87-105). State University of New York Press, Albany.
- Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Prósperi, G. O. (2018). *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Prósperi, G. O. (2019). Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre. *Cuadernos de filosofía*, 72, pp. 37-51.
- Reid, J. (2013). How the Dreaming Soul Became the Feeling Soul, between the 1827 and 1830 Editions of Hegel's Philosophy of Subjective Spirit. Empirical Psychology and the Late Enlightenment. En Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 37-54). State University of New York Press, Albany.
- Ricci, P. (2006). La selva espesa del despertar. *Texturas* 6(6), pp. 111-127.
- Saer, J. J. (1992) [1976]. *La mayor*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Saer, J. J. (2008) [1974]. *El limonero real*. 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2012). El hombre no cultural. En *Cuentos completos*. (pp. 12-15) 7ª ed. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2020) [1980]. *Nadie nada nunca*. 10ª ed. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1980). Narrar la percepción. *Punto de Vista* 3(10), 34-37.
- Walker, C. (2012). El despertar de la imagen en Juan José Saer. Notas sobre *El limonero real*. *Badebec*, 1(2), pp. 160-191.
- Walker, C. (2019). *El horror como forma*. Villa María: Eduvim.
- Wenning, M. (2013). Awakening from Madness. The Relationship between Spirit and Nature in Light of Hegel's Account of Madness. En Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 107-119). State University of New York Press, Albany.

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2020

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**EL TRAUMA ANTROPOGÉNICO.
LA PESADILLA COMO EXPERIENCIA DEL HORROR DESDE UNA
PERSPECTIVA PSICO-HISTÓRICA**

**THE ANTHROPOGENIC TRAUMA.
NIGHTMARES AS THE EXPERIENCE OF HORROR IN A PSYCHO-
HISTORICAL PERSPECTIVE**

Resumen

Según Aby Warburg, el origen de la psiquis histórica, cuya naturaleza es eminentemente esquizofrénica, responde a un *phobos* primitivo ocasionado por el *Monstrum*, es decir por el Caos o el Afuera extra-humano. En este artículo, partiré de esta constatación de Warburg con el objetivo de demostrar tres tesis: 1) la escisión psíquica diagnosticada y padecida por Warburg concierne específicamente a la imaginación; 2) para comprender esa escisión psíquica es preciso distinguir dos formas de la imaginación: una simbólica (que conjuga o articula dos elementos) y una diabólica (que los desune e introduce una *pausa* entre ambos); 3) la experiencia paradigmática de la esquizofrenia constitutiva de *Mnemosyne* es la pesadilla.

Palabras clave: *phobos*; imaginación; psico-historia; pesadilla; esquizofrenia

Abstract

According to Aby Warburg, the historical psyche, which is essentially schizophrenic in nature, originates from a primal *phobos* instilled by the *Monstrum*, that is, the Chaos or the non-human Outside. Based on Warburg's observation, I will demonstrate three theses: 1) the psychic cleavage Warburg suffered disrelated specifically to imagination; 2) to understand this psychic cleavage, two forms of imagination should be distinguished: a symbolic imagination, that join or connects two elements, and a diabolic imagination, that splits the elements and introduces a *pause* between them; and 3) the typical experience of schizophrenia that constitutes *Mnemosyne* is the nightmare.

Keywords: *phobos*; imagination; psycho-history; nightmare; schizophrenia

Introducción

Algo ha sucedido en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX. Algo del orden de la psiquis histórica: una suerte de rebobinado antropológico. Como si llegada a su consumación histórica, a su apocalipsis (*now*—en breve se verán las razones del adverbio—), la psiquis se hubiera retrotraído a su momento auroral. No puede ser casual que en pocas décadas proliferen textos y estudios dedicados al hombre primitivo. Desde las investigaciones antropológicas de Edward B. Tylor a los estudios sobre sociología y psicología de Herbert Spencer, desde el *Institut für Kultur und Universalgeschichte* fundado por Karl Lamprecht en Leipzig a *Totem und Tabu*, desde *Les formes élémentaires de la vie religieuse* a la *Völkerpsychologie* de Wilhelm M. Wundt, las ciencias humanas —prontas a devenir post-humanas— parecen retrotraerse, en una suerte de *rewind* abrupto, a los inicios de la cultura y de la memoria histórica. El proyecto de Aby Warburg conocido como *Atlas Mnemosyne* —y su *Ikonologie des Zwischenraumes* en un sentido general— se inscribe en este contexto histórico y en el marco más amplio de una *Kulturwissenschaft*.

En este artículo quisiera recuperar el proyecto de Warburg, quien se definía a sí mismo como un “psico-historiador” y a la vez como un “esquizoide incurable”¹, por tres motivos fundamentales: 1) porque para Warburg el origen de la psiquis histórica responde a un horror (*phobos*) primitivo; 2) porque la psiquis histórica es esencialmente esquizofrénica, es decir adolece de una escisión constitutiva; 3) porque esa condición esquizofrénica se manifiesta de forma preponderante en las imágenes (*phantasmata*). El objetivo de este trabajo es partir de estas indicaciones esbozadas por Warburg para ir más allá de él y plantear también tres tesis puntuales: 1) la escisión psíquica diagnosticada y padecida por Warburg concierne específicamente a la imaginación; 2) para comprender esa escisión psíquica es preciso distinguir dos formas de la

¹Referencias

El término “psicohistoriador” aparece en una anotación fechada el 3 de abril de 1929 en Roma: “A veces me parece casi que, como psico-historiador [*Psycho-historiker*], me he dispuesto a diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental en un reflejo autobiográfico: la ninfa extática (maníaca) por una parte y el melancólico dios fluvial (depresivo) por la otra” (citado en Gombrich, 1970, p. 303). La expresión “esquizoide incurable”, por su parte, figura en una nota que escribió Warburg en Kreuzlingen mientras preparaba su conferencia sobre el *Schlangenritual*: “Las imágenes y las palabras deben ser un socorro para las futuras generaciones en su intento por reflexionar sobre ellas mismas, por defenderse contra lo trágico de la tensión / de la escisión / entre el instinto *mágico* y la inhibición / la lógica destructiva. La confesión de un esquizoide (incurable), entregada a los archivos de los médicos del alma” (citado en Michaud, 2017, p. 208; las cursivas son de Warburg).

imaginación: una simbólica (que conjuga o articula dos elementos) y una diabólica (que los desune e introduce una *pausa* entre ambos); 3) la experiencia paradigmática de la esquizofrenia constitutiva de *Mnemosyne* –o, en los términos de Maurice Halbwachs, de la *mémoire collective*– es la pesadilla.

Este artículo está dividido en tres apartados principales. En el primero explicaré la distinción entre una imaginación simbólica y una imaginación diabólica y la importancia que posee esta distinción a la hora de sopesar el proyecto warburgiano en particular y la historia de la metafísica en general. En el segundo mostraré, a partir de un somero análisis de dos obras literarias contemporáneas a Warburg, el origen fóbico de la psiquis humana y a la vez su íntima relación con el fenómeno de la pesadilla. Por último, en el tercero mostraré la relación entre la pesadilla y la imaginación diabólica.

1. Imaginación sim-bólica e imaginación dia-bólica

El psicólogo escocés Ronald D. Laing, en *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, un libro que gozaría de gran popularidad en los años sesenta y setenta, explica que la escisión básica de la esquizofrenia está dada por la no coincidencia o por el desfasaje entre el yo y el cuerpo:

En muchos esquizofrénicos, la escisión yo-cuerpo constituye siempre la fractura básica. No obstante, cuando el “centro” no logra sostenerse, ni la experiencia del yo ni la experiencia del cuerpo pueden retener la identidad, la integridad, la cohesión o la vitalidad, y el individuo se ve precipitado en una condición cuyo resultado final podría ser descripto como un estado de “caótica no-entidad”. (1990, p. 162)

Resulta evidente que este modo de considerar a la esquizofrenia es perfectamente compatible con la distinción que ha caracterizado de manera fundamental a la metafísica de Occidente. La fractura yo-cuerpo es la traducción antropológica de la fractura ontológica inteligible-sensible o espíritu-materia. Como sostiene Giovanni Stanghellini: “El dualismo radical entre un *sujeto* que piensa y un *objeto* que es concebido en su pura y simple exterioridad extensa –conciencia pura y materialidad pura– es el fenómeno fundamental de las anomalías esquizofrénicas de la auto-percepción encarnada” (2009, p. 58); o, de forma más lacónica: “La costura entre mente y cuerpo [en los casos de esquizofrenia] parece haber sido destruida” (2009, p. 58). Ahora bien, a lo largo de la historia de la filosofía ese hiato o esa escisión ha sido colmado, no siempre de manera eficaz, por una potencia muy singular que, en cierta forma, pareciera compartir rasgos de ambos niveles metafísicos: la imaginación. Menciono como ejemplo, un poco al azar, el siguiente pasaje de Sinesio de Cirene, un autor que considero esencial –y no sólo por haber escrito un *Elogio de la calvicie (Phalakrasencomion)*–: “Vecina de la materia y

del espíritu, la imaginación trabaja con elementos de ambas, según su conveniencia; y, conservando su propia naturaleza, forma sus concepciones con los elementos más opuestos” (*De insomniis*, 8). Por tal motivo, las imágenes, esas enigmáticas e inclasificables entidades, han asumido la ardua tarea de suturar el hiato entre los dos grandes reinos ontológicos de la filosofía occidental. En este sentido, es perfectamente comprensible y justificada la expresión que titula un importante trabajo de Gilbert Durand: *l’imagination symbolique*. En la medida en que la imaginación es la potencia que conecta el cuerpo con el alma o la sensibilidad con el intelecto –las intuiciones, dirá Kant, con los conceptos–, funciona de manera simbólica. Esto es así porque el símbolo, como explica el mismo Durand, es “un signo que remite a un significado inefable e invisible” (1964, p. 14). Si la civilización humana ha podido ser definida, de Jung a Cassirer, de Freud a Lacan, de Henry Corbin a Lévi-Strauss, de Mircea Eliade a Clifford Geertz, en términos simbólicos es precisamente porque el símbolo funciona como nexo entre dos elementos heterogéneos: uno visible y uno invisible, uno sensible y uno inteligible, uno material y uno espiritual, etc. Se comprende entonces por qué Durand ha podido identificar a esa función simbólica con la imaginación. Ahora bien, estimo que esta operación conjuntiva o aglutinante de la imaginación representa sólo una de sus facetas y que, para comprender en toda su magnitud la naturaleza de la potencia imaginativa, hay que destacar también su función disyuntiva o separativa. Propongo llamar a esta segunda forma de imaginación, en la medida en que se opone a la función simbólica, *diabólica*. ¿Por qué? Para responder a este interrogante quisiera citar a una filósofa argentina, Mónica B. Cragolini, y a un filósofo italiano, Giorgio Agamben.

Si el *sym-bolo* era la unión de las dos partes de la moneda a partir de las cuales se re-conocían los portadores de las mismas (y desde allí podían tejer una historia), el *dia-bolos* ha de ser justamente el camino inverso: la separación después de la unión, la ruptura de la significación, la historia des-tejida, la falta de re-conocimiento, el des-conocimiento, la falta del sentido, la locura, la pérdida de la identidad. (Cragolini, 1996, p. 195)

Este pasaje es altamente destacable y oportuno. Sólo agregaría que para mí el *symbolon*, la operación conjuntiva, descansa sobre la disyunción del *diabolon* y por tanto, a diferencia de lo que afirma Mónica, se trata más de una “unión después de la separación” que de una “separación después de la unión”. En mi caso, la ruptura es condición de posibilidad (y de imposibilidad) de la significación: la cordura es un efecto posible de la locura. En un sentido similar, aunque no idéntico, Agamben identifica en *Stanze* a lo simbólico y lo diabólico con los dos movimientos del significar y por ende de la metafísica occidental en cuanto tal:

En cuanto que en el signo está implícita la dualidad del manifestante y de la cosa manifestada, es en efecto una cosa fragmentada y doble, pero en cuanto que esa dualidad se manifiesta en el único signo, éste es por el contrario una cosa conjunta y unida. Lo *simbólico*, el acto de reconocimiento que reúne lo que está dividido, es también lo *diabólico* que continuamente transgrede y denuncia la verdad de ese conocimiento. (1979, p.160; las cursivas son de Agamben)

Tanto Cragolini como Agamben señalan la contraposición entre el movimiento conjuntivo del *symbolon* y el movimiento disyuntivo del *diabolon*. Ahora bien, mi tesis es que la imaginación diabólica –y no la imaginación *tout court*– es la *bête noire* de la psiquis histórica. En tanto separa lo que debería haber permanecido anudado, en tanto introduce un intervalo o una pausa entre los dos elementos constitutivos de lo humano (y, en términos metafísicos, de la realidad en general), la imaginación diabólica –y se entiende perfectamente por qué el *Diabolos* ha sido aborrecido por la onto-teo-logía e identificado con el Mal en cuanto tal– abisma la psiquis a su Afuera, la abre a un dominio irreductible a las regiones reconocidas por la metafísica; dicho de otro modo: enfrenta la psiquis al *phobos* primitivo que le dio origen. En lo que sigue quisiera analizar esta función disyuntiva, es decir diabólica de la imaginación en dos relatos literarios muy célebres que forman parte del mismo período histórico en que vivió Warburg. El primero apareció serializado en *Everybody's Magazine* en los años 1906-1907; el segundo se publicó en 1899. Ambos textos me permitirán mostrar, además del *phobos* antropogénico, la íntima relación que existe entre la imaginación diabólica y la pesadilla.

2. La pesadilla como experiencia paradigmática del *phobos* primitivo

2.a. *The protean fear*

Una breve novela de Jack London, cuyo sugerente título es *Before Adam*, narra la historia de un joven que sufre una “disociación de la personalidad [*disassociation of personality*]” (1907, p. 13): por un lado, su personalidad normal en estado de vigilia, su “yo” despierto; por otro lado, la personalidad de un homínido del Pleistoceno Medio, su “otro yo” onírico. La novela relata las vicisitudes de la vida de este primate en los albores de la humanidad, tal como son soñadas y narradas por el protagonista de la novela. Ya en el comienzo, el narrador consigna su naturaleza anormal:

En mi niñez era como cualquier otro niño –en mis horas de vigilia. Pero en mis sueños era diferente. Desde que tengo recuerdos mi sueño era un período de terror [*a period of terror*]. Raramente los sueños eran felices. Como regla general, estaban llenos de miedo –y de un miedo tan extraño y ajeno [*a fear so strange and alien*] que no existía comparación posible. Ningún miedo que yo hubiera experimentado en mi vida lúcida se asemejaba al miedo que me poseía en mis sueños. Era de una cualidad y de una naturaleza que trascendía todas mis experiencias. (1907, p. 3)

Resulta evidente que el joven actualiza en sus pesadillas el *phobos* que, en la noche de los tiempos, ha dado origen a la psiquis histórica. No se trata por eso de un terror humano, al menos si entendemos por humano al hombre “civilizado” de principios del siglo XX, sino de un miedo pre-humano o, más bien, antropogénico. Ninguna experiencia o acontecimiento de su vida habitual le proporciona al relator un parámetro de comparación. Se trata, dice el protagonista, de un miedo absolutamente *strange and alien*. El primer capítulo es notable. Todo gira en torno a las pesadillas y al profundo Horror que se remonta a los orígenes de los tiempos humanos.

Mis noches marcaban el reino del miedo [*the reign of fear*] –y ¡qué miedo! Puedo decir sin dudar que ningún hombre que haya caminado en la tierra conmigo ha padecido alguna vez esa clase y ese grado de miedo. Porque mi miedo es el miedo de hace mucho tiempo [*the fear of long ago*], el miedo que era desenfrenado en el joven mundo [*the fear that was rampant in the Younger World*], y en la juventud del joven mundo. En suma, el miedo que reinó supremo [*reigned supreme*] en el período conocido como Pleistoceno Medio. (1907, p. 1)

El horror que se siente en sueños difiere por naturaleza (*in kind*) del miedo humano. ¿Por qué? Porque el miedo que actualiza el joven en sus pesadillas, para decirlo en un lenguaje kantiano, no es un miedo empírico sino trascendental: no es el *phobos* que experimenta o puede llegar a experimentar un ser humano, sino el *phobos* que ha dado como resultado al ser humano. Es un miedo de “otro mundo [*other world*]” (1907, p. 2), pero de otro mundo que ha sido la condición de posibilidad de “nuestro” mundo. Por eso el joven confiesa que en sus “sueños nunca [vio] un ser humano” (p. 12) y que su personalidad onírica vivió “mucho antes de que el hombre, tal como lo conocemos, haya comenzado a ser” (p. 12). Resulta evidente que no se trata aquí de recuerdos de infancia, de madres, padres o triángulos familiares, sino de “recuerdos prehistóricos” (p. 36).

London ensaya una teoría –muy en el espíritu de la época, por cierto– para explicar el fenómeno en términos de herencia inconsciente. Los sueños, y en especial las pesadillas, serían el medio de actualización de este *phobos* antropogénico. Por alguna razón, el protagonista de la novela tendría la capacidad, obturada en el resto de los humanos promedio, de revivir en sueños la vida de uno de sus ancestros, al que llama Diente-Grande (*Big-Tooth*). Cuando sueña, el narrador es *Big-Tooth*; cuando está despierto, un hombre del siglo XX. Tal es así que el joven es capaz incluso de soñar los sueños de su antepasado. Ya en el primer párrafo de la novela, London presenta la condición de su personaje como una maldición o un fenómeno anti-natural: “Ellos [los

fantasmas o las imágenes oníricas] atormentaban mi niñez, haciendo de mis sueños una procesión de pesadillas [*a procession of nightmares*] y poco después convenciéndome de que era diferente al resto de mis semejantes, una criatura innatural y maldita” (1907, p. 1). Incluso el protagonista llega a definirse a sí mismo como “un fenómeno [*freak*] de la herencia, una pesadilla atávica” (1907, p. 20). Esta pesadilla reactualiza precisamente el *phobos* atávico que, como había sostenido Warburg en esos mismos años y Vignoli unas décadas antes, da lugar al “acto fundacional de la civilización humana” (Warburg, 2010 p. 3)². Tanto la gente de las cuevas a la que pertenece *Big-Tooth*, cuanto la gente de los árboles, más atrasada, o la gente del fuego, más adelantada, viven en un miedo constante, una ansiedad o aprensión que London califica de *proteica*:

Mis recuerdos de lo que ocurría invariablemente tomaban la forma de la pesadilla [*theform of nightmare*]. Porque en estas edades atávicas, oprimidas por un miedo proteico [*oppressed by protean fear*], soy consciente de deambular sin fin, a través de un salvajismo húmedo y viscoso, donde serpientes venenosas nos atacaban y animales temibles nos rodeaban y el fango temblaba debajo nuestro y chupaba nuestras pisadas. (1907, p. 220)

El *phobos* psicogénico, el *protean fear*, se extiende también a la naturaleza en general (*wilderness*). El *Monstrum*, siempre dentro de los parámetros antropocéntricos propios del período histórico analizado, se define tanto por su condición infra-humana cuanto por su condición supra-humana.

2.b. *The horror! The horror!*

Heart of Darkness describe el viaje de Charles Marlow a bordo de un viejo barco a vapor por el río Congo al interior de la selva en busca de un misterioso personaje llamado Mr. Kurtz: “Penetramos más y más espesamente –dice Marlow– en el corazón de las tinieblas” (1916, p. 57). El viaje a la selva virgen es una metáfora del viaje interior del personaje, como sucede igualmente en *Fizcarraldo* o en *Aguirre, der Zorn Gottes*, las

² En *Mito e scienza* (1879), Tito Vignoli, un autor central para Warburg, había explicado el origen del mito y del pensamiento lógico a partir de una facultad de vivificación y personificación común a los animales y al hombre: “La poderosa autoconciencia que actúa tanto en el hombre como en el animal es proyectada en los objetos o fenómenos percibidos, transformándolos de tal manera en sujetos vivientes y deliberativos” (1879, p. 59). En efecto, Vignoli consideraba la evolución de la cultura como una progresiva superación de un miedo primitivo. La reacción de los animales a los estímulos externos, según esta teoría, correspondería a una disposición instintiva a considerar los objetos circundantes como potenciales amenazas provistas de un cierto poder. Sólo el hombre habría aprendido a dominar este temor primigenio, primero a través del mito y luego a través del pensamiento racional. El mismo Warburg estaba convencido de que “el reflejo fóbico de proyección de una causa” (citado en Gombrich, 1970, p. 208) podía explicar efectivamente el origen de la memoria histórica. La causa de ese *phobos*, además, era lo que Warburg llamaba el *Monstrum*, es decir el Afuera de lo humano, sobre todo los *daimones*. Explica Didi-Huberman: “este misterioso *Monstrum* [es] definido como una «forma causal originaria» (*Urkausalitätsform*)” (2002, p. 286).

películas de Herzog, pero también, y de manera fundamental, es un viaje al pasado psíquico del ser humano, a los oscuros orígenes de la especie y de la creación en general: “Remontar aquel río era como volver a los inicios del mundo [*traveling back to the earliest beginnings of the world*] cuando la vegetación estalló sobre la faz de la tierra y los árboles se convirtieron en reyes. Una corriente vacía, un gran silencio, una selva impenetrable” (1916, p. 54). El viaje adquiere rápidamente la irrealidad del ensueño. El barco se desliza lentamente río arriba, la naturaleza es ominosa, el tiempo apenas fluye, se avanza hacia el mundo anterior al mundo, falta el aire:

¿Nos maldecía, nos imprecaba, nos daba la bienvenida el hombre prehistórico [*the prehistoric man*]? ¿Quién podría decirlo? Estábamos incapacitados para comprender todo lo que nos rodeaba; nos deslizábamos como fantasmas [*like phantoms*], asombrados y con un pavor secreto, como pueden hacerlo los hombres cuerdos ante un estallido de entusiasmo en una casa de orates. No podíamos entender porque nos hallábamos muy lejos, y no podíamos recordar porque viajábamos en la noche de los primeros tiempos [*in the night of first ages*], de esas épocas ya desaparecidas, que dejan con dificultades alguna huella... pero ningún recuerdo. La tierra no parecía la tierra. Nos hemos acostumbrado a verla bajo la imagen encadenada de un monstruo conquistado, pero allí... allí podía vérsela como algo monstruoso y libre [*a thing monstrous and free*]. (1916, pp. 57-58)

El corazón de la oscuridad que menta el título de la inigualable novela de Joseph Conrad es la noche de los primeros tiempos: el *Monstrum* de Warburg. Marlow experimenta el *phobos* que ha dejado huellas o vestigios en la Memoria humana; mejor aún, el *phobos* que ha dado origen a la Memoria humana. No es casual, por eso, que las huellas psíquicas, los engramas o dinamogramas, se manifiesten preferentemente en las pesadillas. Incluso el viaje entero, conforme pasan los días, se convierte en una gran pesadilla. Por eso para Marlow, cuyo objetivo prioritario, casi obsesivo, es conocer a Kurtz, se trata de “soñar la pesadilla hasta el fin [*to dream the nightmare out to the end*]” (1916, p. 117). El paisaje alucinatorio de la jungla vuelve prácticamente indistinguible el sueño de la vigilia. Internarse en el corazón salvaje del Congo supone un descenso, más bien un retroceso, al momento en que comenzó a constituirse la psiquis histórica. Este descenso al “corazón de las inmensas tinieblas” es a la vez un descenso al inframundo de los sueños y en particular de las pesadillas: “Existía detrás, en mi espíritu, la terrible sugestión de palabras oídas en sueños, frases murmuradas en pesadillas” (1916, p. 111). ¿Qué es este murmullo? ¿Qué rumor se vuelve audible en las pesadillas? Marlow siente que una oscura fuerza lo llama, como antes había llamado al enigmático Mr. Kurtz. Se trata de una fuerza ciega, un impulso surgido del corazón del Caos. El pasado se reactualiza, relata Marlow, en sueños inquietos y perturbadores, es decir en pesadillas, y esa reactualización consiste en la experiencia de una fuerza implacable e inescrutable:

...uno llegaba a tener la sensación de estar embrujado [*bewitched*], lejos de todas las cosas una vez conocidas... en alguna parte... lejos de todo... tal vez en otra existencia [*in another existence*]. Había momentos en que el pasado volvía a aparecer, como sucede cuando uno no tiene ni un momento libre, pero aparecía en forma de un sueño intranquilo y estruendoso [*anunrestful and noisydream*], recordado con asombro en medio de la realidad abrumadora de aquel mundo extraño de plantas, agua y silencio. Y aquella inmovilidad de vida no se parecía de ninguna manera a la tranquilidad. Era la inmovilidad de una fuerza implacable [*implacable force*] que envolvía una intención inescrutable. Y lo miraba a uno con aire vengativo. (1916, pp. 54-55)

Remontar el río, como remontar el tiempo, implica acceder a “otra existencia”. Pero ¿qué es esta nueva –o atávica– existencia? Es ni más ni menos que la experiencia psicogénica, acaso la misma experiencia que realizó Warburg en su viaje a New Mexico en 1895 y que habría de marcarlo de forma indeleble. La fuerza implacable e inescrutable es el *Monstrum* que generó el *phobos* –o, en términos de Conrad, el “loco terror [*mad terror*]” (1916, p. 12)– en el momento en que tuvo lugar la antropogénesis. Marlow denomina a este elemento originario *the thing* (la cosa). *The thing* es sorda y muda, ciega e inclemente.

¿Qué éramos nosotros, extraviados en aquel lugar? ¿Podíamos dominar aquella cosa muda [*that dumb thing*], o sería ella la que nos manejaría a nosotros? Percibí cuán grande, cuán inmensamente grande era aquella cosa [*how confoundedly big, was that thing*] que no podía hablar, y que tal vez también fuera sorda. ¿Qué había allí? (1916, pp. 41-42)

La cosa, *the thing* o, mejor aún, *the big thing*, es muda y sorda porque pertenece a un dominio –es un dominio– exterior al orden simbólico. Lo humano en cuanto tal sólo ha podido constituirse a partir de una distancia (un *Denkraum*, dice Warburg) con este elemento irreductible y atroz. En el famoso *Séminaire VII* titulado *L'ethique de la psychanalyse*, Jacques Lacan utiliza curiosamente (o no) la expresión *das Ding*, que había utilizado antes Freud, curiosamente (o no), para designar un dominio fuera de significado. En rigor de verdad, habría que decir que *das Ding* es lo *hors-signifié* en cuanto tal. Y es a partir de una relación y una distancia, que Lacan califica warburguianamente de *pathétique*, que lo humano ha podido constituirse y perdurar:

Das Ding es originalmente lo que nosotros llamamos el fuera-de-significado [*le hors-signifié*]. Es en función de este fuera-de-significado, y de una relación patética con él [*un rapport pathétique à lui*], que el sujeto conserva su distancia, y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión. (1986, p. 67)

Esta Cosa, externa a todo significado, irremediablemente ajena al orden simbólico, y por ende eminentemente diabólica, hace posible sin embargo el

advenimiento de algo así como un sujeto: “es en relación a este *das Ding* original que se hace la primera orientación, la primera elección, el primer apoyo de la orientación subjetiva” (Lacan, 1986, p. 68). No sorprende por eso que la distancia que el sujeto mantiene con *das Ding* sea al mismo tiempo la distancia que hace posible el acceso al logos: “la distancia del sujeto respecto a *das Ding* [...] es justamente la condición de la palabra” (1986, p. 84).

Acercarse a *das Ding* es vislumbrar los ojos del Diablo. Por eso Marlow, internado en las profundidades del Congo, puede hablar de una “letanía satánica” (1916, p. 112) y de una herencia maldita que se remonta a la noche de los tiempos:

Éramos vagabundos en medio de una tierra prehistórica [*wandererson a prehistoric earth*], de una tierra que tenía el aspecto de un planeta desconocido. Nos podíamos ver a nosotros mismos como los primeros hombres tomando posesión de una herencia maldita [*an accursed inheritance*], sobreviviendo a costa de una angustia profunda y de un trabajo excesivo. (1916, p. 57)

De la misma manera, Mr. Kurtz, el extraño e impredecible Mr. Kurtz, es también un ser maldito y diabólico. La selva, refiere Marlow, lo ha poseído. Kurtz –figura que habrá de inspirar el personaje homónimo interpretado por Marlon Brando en *Apocalypse Now*– ha tenido la osadía de remontarse al tiempo-sin-tiempo en que el Caos dio lugar a lo humano: “tanto el diabólico amor como el odio sobrenatural [*the diabolic love and the unearthly hate*] de los misterios que había penetrado luchaban por la posesión de aquella alma saciada de emociones primitivas [*primitive emotions*]” (1916, p. 114). Kurtz se ha confundido con *the thing*, con el Caos, con el *Monstrum*. Marlow lo describe como un “atroz fantasma” (p. 99), una “imagen animada de la muerte” (p. 100), una “sombra” (p. 100), una “cosa errante y atormentada” (p. 110). Las últimas palabras de Kurtz –*in articulo mortis*, podría decirse– son un testimonio de época. Según Marlow, único testigo del deceso, Kurtz “gritó dos veces [*he cried out twice*], un grito que no era más que un suspiro: ¡El horror! ¡El horror!” (1916, p. 116). El quejido con el que se consume la vida de Kurtz, y la vida de la psiquis histórica en general, es el epitafio que sella la discordante partitura que ha sido la psico-historia. Sus últimas palabras expresan ese Horror que nos es dado contemplar, quizás, en el último momento. Kurtz, refiere Conrad que refiere Marlow, “había dado el último paso, había traspuesto el borde [*he had stepped over the edge*]” (1916, p. 118). La abominación de Kurtz, su fusión extra-moral con *the thing*, consiste en haber contemplado los ojos de la Gorgona sin pestañar, es decir en haberse mantenido firme y digno “en aquel inapreciable momento de tiempo en el que atravesamos el umbral de lo invisible [*westepover the threshold of the invisible*]” (1916, pp. 118-119). Kurtz se vació por completo: devino Hueco, devino Trauma y Herida,

accedió al corazón del *Monstrum*. Thomas S. Eliot, en un poema incomparable, ha dicho lo esencial:

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us -if at all- not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.
[...]
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper. (1963, pp. 79-82)³

3. *Ephialtes* y *Diabolos*

“Existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida.”
Alejandra Pizarnik, *Los perturbados entre lilas*

Según diversos estudiosos, en la mayoría de las lenguas la pesadilla haría referencia al origen extra-humano o extra-psíquico del fenómeno (el *ephialtes* griego, el *incubus* latino, el *Alp* alemán, etc.). En una notable conferencia dedicada a este asunto, Jorge Luis Borges –cuyo destino, entre muchas otras cosas, consistió en merodear por los prólogos de los filósofos franceses– conjetura que el “horror de la pesadilla” se explicaría como una respuesta a la naturaleza demoníaca de la misma: “En todas ellas hay una idea [...] de origen demoníaco, la idea de un demonio que causa la pesadilla. Creo que no se trata simplemente de una superstición: creo que puede haber –y estoy hablando con toda ingenuidad y toda sinceridad–, algo verdadero en este concepto.”⁴ Ahora bien, ¿cuál es este elemento verdadero que existe en la concepción demoníaca de la pesadilla?, ¿qué es lo que emparenta a la pesadilla con lo demoníaco y que sin embargo no se confunde con una mera superstición? Mi respuesta es que este “algo verdadero”, íntimamente vinculado con lo demoníaco, no es sino el Horror generado por el *Monstrum*. Como puede observarse en las novelas de London y Conrad, el *phobos* antropogénico es experimentado preferentemente, no ya en los sueños en general, sino

³ “Aquellos que han cruzado / con los ojos fijados, al otro Reino de la muerte / recuérdennos —si es que nos recuerdan— no como / perdidas almas violentas, sino sólo / como los hombres huecos / los hombres rellenos. / [...] Así es como acaba el mundo / No con un estallido sino con un quejido”.

⁴ Se puede acceder al audio de la conferencia en el siguiente link: <https://archive.org/details/Borges-LasSieteNoches-1977/Borges02-Conf.LaPesadilla.mp3>

en las pesadillas. No es preciso indicar que la potencia específica de los sueños es la imaginación. Pero aquí quisiera introducir una distinción que considero decisiva: si es verdad, como sugiere Borges, que “el sueño es el género, la pesadilla la especie”, quisiera proponer que sólo esta última, y no el sueño en general, concierne a la función diabólica de la imaginación. Dicho de otro modo: así como los sueños en general pertenecen a la imaginación simbólica –razón por la cual Freud ha podido hablar de una *Darstellung durch Symboleim Traume* (cfr. 1922, pp. 239-275)–, asimismo las pesadillas pertenecen a la imaginación diabólica. Tener una pesadilla es abismarse en la fractura o la herida abierta por la función disyuntiva de la imaginación. Este *trauma* –término que en griego significa herida o laceración– designa tanto una fractura topológica cuanto una pausa cronológica, es tanto un *écart* cuanto un *délai*. Los *daimones*, los *eidola*, los *angeli*, los *theoi*... en suma, todas aquellas entidades que han sido identificadas con las figuras o los fantasmas oníricos y que no pertenecen al dormir (*hypnos*) sino al soñar (*onar* o *enypnion*), designan las “encarnaciones” imaginales del *Monstrum*. Los *oneiroi*, en este sentido, son los “mil hijos [*natorummille*]” (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 633) del Caos, es decir los emisarios fantasmáticos del Afuera extra-humano. No vale la pena aclarar que los sueños fueron considerados exteriores al sujeto durante buena parte de la Antigüedad y de la Edad Media. Pero incluso para un autor del siglo XVIII como Andrew Baxter “nuestros sueños son generados por seres inmateriales separados” (1737, p. 49). El soñar, por cierto, es la experiencia paradigmática del Afuera cósmico o extra-humano. Pero lo interesante del fenómeno de la pesadilla es que, de algún modo, alcanza los límites del Afuera mismo. La pesadilla es la experiencia, no ya –o no sólo– del espacio simbólico que define al mundo onírico, sino de la Herida o el Trauma que escinde al símbolo; en suma: la pesadilla es la experiencia más directa y atroz del *Monstrum* en cuanto tal. Si el sueño, como advirtió Nietzsche en *Die Geburt der Tragödie*, es apolíneo, la pesadilla es dionisiaca.⁵ De tal manera que podrían distinguirse en el fenómeno onírico

⁵ En efecto, Nietzsche contrapone “los mundos artísticos separados del sueño y de la embriaguez [*des Traumes und des Rausches*]; fenómenos fisiológicos entre los cuales puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco [*dem Apollinischen und dem Dionysischen*]” (KSA I, p. 26). Si Apolo es el dios que gobierna el “mundo de imágenes del sueño [*die Bilderwelt des Traumes*]” (KSA I, p. 30) y representa “una imagen onírico simbólica [*einemgleichnissartigenTraumbilde*]” (KSA I, p. 31), Dionisio es el dios que gobierna la “realidad embriagada” (KSA I, p. 30) y representa la fusión del individuo con el “misterioso Uno Primordial [*Ur-Einenherumflattere*]” (*ibid.*). La influencia de Nietzsche en el pensamiento de Warburg está ampliamente demostrada. Es sabido que uno de los intereses centrales de Warburg es la supervivencia de lo apolíneo y lo dionisiaco en el Renacimiento. En su escrito de 1905, “Dürer und die italienische Antike”, Warburg consigna que “la Antigüedad no sólo llegó a Durero a través de Italia en la forma de un estímulo dionisiaco, sino también como claridad apolínea” (1932, p. 448), y también, esta vez en el notable escrito “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanojazu Ferrara” de 1912, que “el paganizante universo fabuloso del joven Durero [...] debía la violencia dramática de su expresión a la pervivencia [*nachlebenden*] de fórmulas patéticas de

tres instancias íntimamente vinculadas pero irreductibles: 1) *Hypnos*: el dormir; 2) *Onar*: el soñar; 3) *Ephialtes*: la pesadilla. Wilhelm H. Roscher, quien junto a E. Rohde y F. Nietzsche fundó un Club de filología en Leipzig, en su notable monografía *Ephialtes: Eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alpdrämonen des Klassischen Altertums*, indica la relación íntima entre estas tres instancias oníricas:

No es preciso mencionar que el demonio de la pesadilla, actuando sólo durante el sueño o en el estado previo al sueño, o el demonio de la fiebre acompañado por sueños horribles e inquietantes (*epialos*, *Epiales*), deben haber mantenido una relación estrecha con *Hypnos* (y *Oneiros*) desde el comienzo. (1900, p. 53)

Por el momento, quisiera concentrarme en los términos *onar* y *ephialtes*. *Onar* pertenece, pues, al reino cosmológico, y no antropológico o subjetivo. Soñar, en este sentido, es salir de lo humano y acceder a lo infra, supra o para-humano. (Todos somos un poco *Eisejuaz* cuando soñamos). Pero la experiencia que me interesa sobre todo, en función de este artículo, es la que designa el término *ephialtes*, que en griego antiguo significaba “el que salta”, puesto que en tiempos pre-modernos se identificaba a la pesadilla con un demonio que saltaba sobre el cuerpo del durmiente y se sentaba sobre su pecho, tal como lo representa el célebre cuadro de Johann Heinrich Füssli⁶, causándole una sensación de opresión y ansiedad.

El filósofo y cirujano escocés Robert Macnish, retomando una idea presente en buena parte de la tradición antigua y medieval, ha identificado a la pesadilla con un horror vinculado a la sofocación o a la dificultad respiratoria: “La pesadilla puede ser definida como un sueño doloroso acompañado de una dificultad respiratoria y de un torpor en la capacidad de volición” (1834, p. 122). En efecto, en otro lugar (Prósperi, 2018) he indicado la relación que existe para la metafísica occidental entre la respiración o el aire y el Ser en cuanto tal. Pero por eso mismo, en la medida en que el Ser se explica en términos de respiración, es decir como una pneumatología, la suspensión de la respiración, la apnea, designa una interrupción en el *continuum* metafísico, una fractura o una pausa en el tejido del Ser.

Ernest Jones, el neurólogo galés y biógrafo de Freud que también dedicó, como Macnish, un estudio al fenómeno de la pesadilla, le confiere tres características fundamentales: “1) miedo mortal; 2) sensación de opresión o peso en el pecho con alarmantes interferencias en la respiración; 3) convicción de parálisis e indefensión”

procedencia griega [*griechischen Pathosformeln*] que le habían sido transmitidas a través del norte de Italia” (1932, p. 461).

⁶ Puede verse la obra en el siguiente link:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG

(1931, p. 20). Borges, por su parte, identifica a la pesadilla con una “obscena maravilla” cuyo “horror no es de este mundo”. Pero leamos el poema “Ephialtes”:

En el fondo del sueño están los sueños. Cada
noche quiero perderme en las aguas oscuras
que me lavan del día, pero bajo esas puras
aguas que nos conceden la penúltima Nada

late en la hora gris la obscena maravilla.
Puede ser un espejo con mi rostro distinto,
puede ser la creciente cárcel de un laberinto,
puede ser un jardín. Siempre es la pesadilla.

Su horror no es de este mundo. Algo que no se nombra
me alcanza desde ayeres de mito y de neblina;
la imagen detestada perdura en la retina

e infama la vigilia como infamó la sombra.
¿Por qué brota de mí cuando el cuerpo reposa
y el alma queda sola, esta insensata rosa? (Borges, 1975, p. 141)

En el fondo de *hypnos* están los *oneiroi*. Dormir es sumergirse en las aguas que lavan del día y que nos conceden la penúltima Nada. La última, claro está, es la Muerte. Debajo de *hypnos* –y de los *oneiroi*, agregaría yo alejándome de Borges– late la obscena maravilla: *ephialtes*. Su horror no pertenece al mundo humano; por eso no puede ser nombrado pero igualmente nos alcanza, como imagen o fantasma, desde ayeres de mito y de neblina. Se comprende que este *Monstrum*, causa originaria del *phobos* que dio origen a la psiquis histórica, es un Afuera absoluto del lenguaje y del sentido. Sólo un Dios, quizás, podría nombrarlo.

En *The Philosophy of Sleep*, Macnish identifica al Horror experimentado en la pesadilla con la actividad de la imaginación y con su predominancia sobre el resto de las facultades. A diferencia de la vigilia en la que impera la sensibilidad y el entendimiento, en los sueños en general y en la pesadilla en particular impera la imaginación. Explica el cirujano y pensador escocés: “Gran parte del horror experimentado en la pesadilla depende de la actividad natural de la imaginación sobre la condición del cuerpo y sobre el estado de esfuerzo mental previo al sueño” (1834, p. 125). Lo decisivo aquí es que la imaginación es el espacio psíquico en el que adviene la pesadilla, es decir la potencia patológica en la que se reactualiza el *phobos* antropogénico. Pero, así como distinguí los sueños en general (*oneiroi*) de la pesadilla en especial (*ephialtes*), asimismo es necesario identificar a cada especie onírica con una forma determinada de imaginación: los *oneiroi*, según indiqué, pertenecen a la imaginación simbólica y *ephialtes* a la imaginación

diabólica. Si aquélla es icónica, puesto que en la tradición platónica y neoplatónica el ícono (*eikon*) designa una imagen que se funda en una relación de semejanza y de simetría con su Modelo ideal, ésta es fantasmática, en la medida en que el *phantasma* designa, al menos según la lectura –cuestionable– del *Sofista* que propone Gilles Deleuze en el ensayo “Platon et le simulacre”, una imagen sin Modelo, es decir una singularidad que se ha eximido de la relación Arquetipo-copia y por ende carece de fundamento⁷. Por eso el *ephiates* es identificado muchas veces con un *phantasma*, es decir con una visión onírica especialmente perturbadora. En los *Commentarii in Somnium Scipionis*, Macrobio dice:

En cuanto al fantasma [*phantasma*], es decir, la aparición, se produce entre la vigilia y el reposo profundo, en esa especie, como se dice, de primera bruma del sueño, cuando uno cree que todavía está despierto pero justo empieza a quedarse dormido, y sueña que ve abalanzándose sobre él o vagando aquí y allá siluetas [*vagantes formas*] que difieren de criaturas naturales por la talla o por el aspecto, así como diversas perturbaciones de la realidad [*tempestates rerum*], placenteras o tempestuosas. A esta categoría pertenece también el *ephiates*, que, según la creencia popular, asalta a los dormidos y los abruma bajo su peso [*invadere et pondere suo pressosac sentientes gravare*]. (I, 7)

Llamo *eikasía*, según el término que emplea Platón en la analogía de la línea y en la alegoría de la caverna para designar el nivel más bajo de realidad, a la imaginación icónica o simbólica, y llamo *phantasia*, término que también encontramos en Platón pero sobre todo en Aristóteles, a la imaginación fantasmática o diabólica. *Eikon* se opone a *phantasma* como *symbolon* se opone a *diabolon*⁸. *Symbolos* y *diabolos*, como vimos en el caso de Agamben, designan fuerzas opuestas al interior del Signo. En mi caso, lo diabólico no sólo separa el significante del significado sino que enfrenta al signo con su Afuera, con lo Extra-semiótico. El *Diabolos*, que tiene su morada en el límite del Signo, lo

⁷Deleuze sostiene que la verdadera distinción del platonismo no radica en la dicotomía modelo-copia o Idea-imagen, sino entre dos tipos de imágenes: las copias-íconos, dotadas de semejanza y fundadas en las Formas o esencias; los simulacros-fantasmas, repeticiones infundadas de una desemejanza o disparidad. Interesa destacar que, para Deleuze, entre el *eikon* y el *phantasma* existe una diferencia de naturaleza: “Si decimos del simulacro que es una copia de una copia, ícono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza” (1969, p. 297). En este sentido, no es para nada intrascendente que Warburg concibiera al Atlas *Mnemosyne* como una “historia de fantasmas para gente adulta [*Gespensstergeschichte f. ganz Erwachsene*]” (citado en Johnson, 2012, p. 13).

⁸ En un artículo importante, Suzanne Saïd ha señalado el nexo indiscutible que existe entre *eikon* y *symbolon*, a la vez que el nexo, también indiscutible, entre *eidolon* y *phantasma*: “Se conforma así una oposición entredos definiciones de la imagen: el *eidolon*, que es un simulacro, y el *eikon*, que es un símbolo” (1987, p. 322). La relación inescindible entre *eikon* y *symbolon* puede sintetizarse en la expresión *iconessymbolicae* que da título a un importante artículo de Ernst Gombrich: “*Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*” (1948, pp. 163-192).

abisma en el Horror; es, de hecho, el *phobos* del Lenguaje, el punto de no retorno, la *pausa* que suspende el proceso de significación. En este sentido, toda literatura, en tanto vuelve opaca la relación entre el significante y el significado, en tanto pausa y parodia la clausura, siempre anhelada, siempre ficticia, del signo-símbolo, en tanto fractura esa “unidad lingüística de una cosa doble, hecha de la aproximación de dos términos” (Saussure, 1995, p. 98) y hace por lo tanto delirar a la lengua, toda literatura, decía, es esencialmente diabólica. Si el *symbolos* sutura y cauteriza, el *diabolos* traumatiza y lacera. Sutura y Trauma son ciertamente indisociables: ese juego, aplicado al signo lingüístico, es la literatura.

3.a. *Summa Diabologiae*

“Abe o abbé quiere decir père. El diablo = déiabbé le, es el dieuabbé o el dieupère. Es decir que es el padre del dios animal cuyos hijos somos animalmente nosotros. [...] el diablo es nuestro grand-père o nuestro père en Dieu, así como Monseñor el Obispo.”
Jean-Pierre Brisset, *Les origines humaines*

A la luz de estas disquisiciones, el proyecto ideado por Giovanni Papini de complementar la teología con una diabología, si bien en un sentido diverso al del escritor florentino, se revela fundamental desde una perspectiva psico-histórica. Como se sabe, la antropología ha sido siempre pensada a lo largo de la historia occidental en una complicidad más o menos explícita, más o menos subrepticia, con la teología y la metafísica. Esta complicidad, además, ha reposado preferentemente en la noción de *símbolo*, entendido como el dispositivo de sutura paradigmático de la civilización —el dispositivo de sutura que es la civilización. En este sentido, la *Summa Theologiae* es perfectamente funcional a la *Summa Anthropologiae*. Pero si la función simbólica de la imaginación, según mi tesis, es inescindible de una función diabólica, esto significa que la Teología requiere necesariamente ser completada con una Diabología. Y así como la Teología se distingue de la angelología, distinción análoga a la que existe entre ontología y economía, asimismo la Diabología se distingue de la demonología: “La Diabología se distingue de la Demonología porque, en ese pavoroso drama que es la vida del hombre, se propone conocer a fondo uno de los Autores del drama y no ya la gesta de sus apariciones subalternas” (Papini, 1969, pp. 24-25). Desde mi perspectiva, la Diabología se convierte en la Ciencia del Trauma. No se trata de sectas satánicas ni de ritos demoníacos, tampoco de aquelarres ni de pactos lujuriosos, se trata de una Traumatología, una Ciencia del Desgarro o de la Herida que permite comprender de qué modo el ser humano ha llegado a ser lo que es, esto es: cómo *Mnemosyne* ha sido

posible. Si lo humano es simbólico, el Afuera es diabólico. Insisto en este punto: los *daimones*, como los *angeloi*, pueblan el universo simbólico de la psiquis histórica; el *diabolos*, en cambio, es la grieta o la escisión al interior de la psiquis. En este sentido, y sólo en este sentido, resulta factible retomar el proyecto que tenía en mente Papini cuando imaginaba una “futura *Suma Diabólica*, que, en un siglo o en otro, un nuevo Santo Tomás deberá componer” (1969, p. 25). En efecto, si la *Summa Theologiae* permitía dar cuenta de la metafísica en cuanto tal, del Ser (divino y humano) y a la vez de sus diversas jerarquías y niveles, la *Summa Diabologiae* deberá dar cuenta del Trauma o de la Herida que escinde a la psiquis histórica y la disgrega en un Afuera monstruoso.

3.b. *Pany Ephialtes*

Una de las tesis centrales del estudio de Roscher es que el demonio paradigmático de la pesadilla en la Antigüedad no era otro que el dios Pan, encarnado en algunas de sus diversas formas o imágenes. Artemidoro de Daldis, sin ir más lejos, establece una relación estrecha entre el *ephialtes* y el dios Pan en su *Oneirokritika*: “*Ephialtes* es identificado habitualmente con Pan, pero encierra significados diversos. Pues bien, cuando agobia, abrumba con su peso y no responde a nada” (II, 32). En la mitología griega, Pan es el dios de los pastores y de la naturaleza en general. No es para nada fortuito que esta divinidad, íntimamente vinculada a *ephialtes* al igual que sus formas romanas tardías (Fauno, Silvano), se haya transmutado, con el advenimiento del cristianismo, en el Diablo o Satán. James Hillman, en un estudio dedicado específicamente a esta figura mitológica, lo sugiere casi de pasada, pero me parece un punto importante en la medida en que muestra por qué la pesadilla, en tanto reactualización del *Phoboso* del *Panikos* (de Pan) provocado por el *Monstrum*, es esencialmente diabólica:

Todos los dioses tenían aspectos naturales y podían ser encontrados en la naturaleza, razón por la cual algunos especularon que la religión mitológica antigua era esencialmente una religión natural, cuya superación por el cristianismo significó sobre todo la supresión de la voz representativa de la naturaleza, Pan, quien pronto se convirtió en el Diablo con patas de cabra. (1972, p. xvii)

Y también:

Cuando el hombre perdió su conexión personal con la naturaleza personificada y con el instinto personificado, la imagen de Pan y la imagen del Diablo se fusionaron. (1972, p. xxiii)

Conclusión

A lo largo de este artículo he intentado mostrar que la escisión esquizofrénica que caracteriza a la psiquis histórica, según la entiende –y la padece– Aby Warburg, concierne de manera fundamental a la imaginación. De allí la doble función que la define: conjuntiva y disyuntiva, sin-tética y dia-tética, sim-bólica y dia-bólica. Sería factible leer bajo esta luz un pasaje de Agamben que me parece pertinente: “es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición” (2007, p. 56). Este doble movimiento, de fractura y de recomposición, alude a las dos formas de imaginación que he tratado de explicar: la imaginación diabólica y la imaginación simbólica. En general, la función simbólica ha sido considerada por Warburg como una forma de *Denkraum*, es decir como un escudo ante las amenazas del *Monstrum*. Sin embargo, la imaginación no sólo sutura el trauma inherente a la metafísica, sino que lo produce o, por lo menos, abre la herida y abisma la interioridad psíquica en un Afuera monstruoso. He intentado mostrar que esta función disyuntiva o diabólica de la imaginación se manifiesta preferentemente en las pesadillas. Cada vez que tenemos una pesadilla reactualizamos el *phobos* que dio origen a la psiquis histórica y a la civilización humana en cuanto tal.

Quisiera concluir este artículo con algunas reflexiones que me parecen oportunas. La historia de la filosofía se ha construido a partir de dos grandes Mitos: el mito del Espíritu y el mito de la Materia. Sobre ellos, además, ha construido el Hiper-Mito que habría servido como nexo y garantía de los otros dos: Dios primero, el Hombre después. En efecto, Dios fue siempre el garante, desde la Antigüedad a la Era Moderna, de la correspondencia entre los objetos y los pensamientos o entre las palabras y las cosas: el fundamento último de la famosa *adaequatio rei et intellectus*. Con la muerte de Dios llevada a cabo por el materialismo ilustrado, ese *locus coniunctionis* es ocupado por el Hombre, es decir por el ente que, en tanto *compositum* de cuerpo y alma, pertenece tanto al Mito de la materia cuanto al Mito del espíritu y es consecuentemente el único capaz de salvar el hiato entre ambos niveles de realidad. La grandeza de Nietzsche, como bien ha visto Michel Foucault, consiste en haber matado a Dios pero también al Hombre. En eso supera con creces al ateísmo iluminista. Nietzsche mata a Dios y al Hombre, y al hacerlo abre de nuevo la fractura o la herida –el *Trauma*– que supuestamente esos dos Hiper-Mitos habían suturado. Warburg, de algún modo, sigue creyendo en la posibilidad de suturar la escisión de *Mnemosyne*, es decir, sigue confiando en que el “buen europeo” pueda “tomar conciencia de la problematicidad de la propia tradición cultural para lograr quizás, de ese modo, curar su propia esquizofrenia” (Agamben, 2005, p. 136). Sin

embargo, lejos de asegurar la ciudadela privilegiada de lo humano, su *Bilderatlas* pareciera más bien mostrar el fondo horroroso que lo constituye. Warburg ha debido presentir que el trauma es insalvable y que detrás del *symbolon* acecha siempre el *diabolon*. Su locura evidencia que la muerte de Dios y del Hombre, ya consumada, ha abierto la Herida y ha abismado a la psiquis histórica en el Horror antropogénico. Como si lejos de cicatrizar, la Herida hubiera dejado entrar de repente los emisarios fantasmáticos (los *heraldos negros*) del *Monstrum* que dio origen a *Mnemosyne* en la noche de los tiempos. Hablo de fantasmas porque esa cesura entre lo corpóreo y lo incorpóreo, desde Aristóteles a Kant, desde Agustín de Hipona a Schelling, siempre fue el lugar de la imagen y de la imaginación. Por eso el antropocentrismo que ha caracterizado a la historia occidental puede explicarse perfectamente como un destierro del *phantasma* y como un exilio correlativo de la imaginación diabólica. Si toda la civilización humana no es más que un gran esfuerzo de sutura, una empresa inmunitaria de cicatrización, entonces la muerte del hombre sólo puede significar la apertura de la herida, la manifestación violenta –tan violenta como la operación de sutura– del Trauma: *la muerte del Símbolo* (en hegeliano: *das Ende der Kunst*). La obsesión de las ciencias humanas de fines del siglo XIX y principio del XX por la psicología del hombre primitivo se explica a partir de esta constatación: la psiquis histórica ha intuido, sin demasiada conciencia, que su final inminente, acaso ya consumado, implicaba enfrentarse al *phobos* que le dio origen *in illo tempore*. La muerte de Dios primero y del Hombre después conllevó la desaparición de los dos grandes dispositivos de costura o de zurcido del Trauma. El horror del siglo XX, horror que sin duda continúa hoy por otros –o por los mismos– medios, es el resultado de la Herida abierta en el centro de la psiquis –la cual adolece, por esa razón, de una esquizofrenia intrínseca–. Los puntos de sutura han saltado por los aires. La psiquis histórica hace experiencia de la pesadilla psicogénica. Es como si de repente *ephiates* se hubiera apoderado, en una suerte de metástasis alucinatoria, de la totalidad de *Mnemosyne*. Lo cual no es en sí mismo trágico. Al contrario, sería deseable que la psiquis asuma su Herida constitutiva y se demore, es decir construya su morada, en ese vacío. Esto significaría que el hombre asuma su condición de fantasma. En efecto, si el hombre es un fantasma (cfr. Prósperi, 2019a) es porque se ha construido sobre este Trauma, pero solo ha podido hacerlo, solo ha podido *ser*, olvidando su condición fantasmática o, mejor dicho, apropiándose del *locus* específico del fantasma y convirtiéndolo(se) en esencia. La pesadilla, que devuelve a la psiquis histórica a su Desgarradura constitutiva⁹, es solo tal, es decir horrorosa, para una civilización que

⁹ Juan Carlos Bustriazo Ortiz nos proporciona un término precioso para designar esta Desgarradura

durante siglos ha funcionado como aparato de sutura, como una gigantesca máquina de coser. Pero adentrarse en la pesadilla, como Marlow *into the heart of darkness*, es también la oportunidad para abandonar lo atroz, lo humanamente atroz, la atrocidad que sin duda fue lo humano, y abrirse a la posibilidad de una política y una ética que, sin descuidar las suturas inevitables y necesarias, el *Denkraum*, (en nietzscheano: las ficciones para conservar la vida), no conduzcan a lo peor: ya sea a la individualidad neoliberal y su correlativa mercantilización de la vida, ya sea a nuevas formas de totalitarismos, de extracción y de exclusión de grandes porciones de lo viviente (humano y no-humano). En suma, el Horror no sólo está en el Afuera, está en nosotros, acaso los verdaderos *monstra*¹⁰. De allí la doble valencia, la anfibología sublime de la pesadilla: por un lado, nos introduce en el corazón oscuro de lo humano; por el otro, nos abisma en lo extra-humano. Cuando tenemos una pesadilla experimentamos el *phobos* que dio origen a lo que somos, pero lo experimentamos, en tanto soñamos, sin ser humanos ni animales ni dioses o, más bien, siendo todo eso a la vez: *un homme ou une Pierre ou un arbre...* Linneo bajo los efectos del L.S.D. Esta dislocación alucinatoria de lo humano es la mayor posibilidad que tenemos pero también, si resulta capturada y reutilizada por los diversos dispositivos que administran las relaciones entre los vivientes, el mayor peligro al que nos enfrentamos.

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). Aby Warburg e la scienza senza nome. En *La potenza del pensiero: saggi e conferenze* (pp. 123-146). Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, G. (1979). *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Baxter, A. (1737). *An Inquiry into the Nature of the Human Soul*, Vol. II. London: Printed for the Author.
- Borges, J. L. (1975). *La rosa profunda*. Buenos Aires: Emecé.
- Brisset, J.-P. (1913). *Les origines humaines*. Angers: Chez l'Auteur.
- Bustriazo Ortiz, J. C. (2008). *Herejía Bermeja*. Buenos Aires: Ediciones En Danza.

o Lastimadura que coincide con el Fantasma: *fantasmadura*. Canta Bustriazo, el *Ghenpín*, quien hubo de firmar alguna vez el "vate redivivo": "mi azulamirla los fantasmamientos fantasmaduras y lo enfantasmado" (2008, p. 77).

¹⁰ En otro lugar, he intentado mostrar que "lo humano no es lo *otro* de los *monstra* o de los demonios, sino los *mismos monstra* y los *mismos* demonios apaciguados y reconducidos a una unidad precaria o a un equilibrio metaestable" (2019b,p. 38), o también, que "los *monstra* no son proyecciones del hombre; al contrario, el hombre es una introyección de los *monstra*" (2019b, p. 42).

- Conrad, J. (1916). *Heart of Darkness*. New York: Doubleday, Page & Company.
- Cragolini, M. B. (1996). Nietzsche-Huidobro-Aschenbach: azores fulminados por la altura. *Confines*, 3, 185-198.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- de Cirene, S. (2014). *De insomniis*. En D. A. Russell y H.-G. Nesselrath (eds.) *On Prophecy, Dreams and Human Imagination: Synesius, De insomniis*. (Edición crítica bilingüe con ensayos interpretativos). Tübingen: Mohr Siebeck.
- de Daldis, A. (2012). *Oneirokritika*. En D. E. Harris-McCoy, *Artemidorus' Oneirocritica: Text, Translation, and Commentary*. Bilingual edition greek/english. Oxford: Oxford University Press.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivant. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit.
- Durand, G. (1964). *L'Imagination symbolique*. Paris: P.U.F.
- Eliot, T. S. (1963). *Collected Poems 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Freud, S. (1922). *Die Traumdeutung*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke.
- Gombrich, E. H. (1948). *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 163-192.
- Gombrich, E. H. (1970). *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute.
- Hillman, J. (1972). *An Essay on Pan*. New York: Spring Publications.
- Johnson, C. D. (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Press.
- Jones, E. (1931). *On the Nightmare*. London: The Hogarth Press.
- Lacan, J. (1986). *Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*. Paris: Éditions du Seuil.
- Laing, R. (1990). *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*. London: Penguin Books.
- London, J. (1907). *Before Adam*. New York: The MacMillan Company.
- Macnish, R. (1834). *The Philosophy of Sleep*. New York: D. Appleton & Co.
- Macrobio (2001). *Commentaire au Songe de Scipion*, 2 volumes. Édition bilingue latin/français. Introduction, traduction et notes de Mireille Armisen-Marchetti. Paris: Les Belles Lettres.
- Michaud, P.-A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA.

- Nietzsche, F. (1988). *Die Geburt der Tragödie*. En *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, ed. G. Colli y M. Montinari, Band I. Berlin – New York – München: W. de Gruyter.
- Papini, G. (1969). *Il Diavolo. Appunti per una futura diabolologia*. Firenze: Vallecchi Editore.
- Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Prósperi, G. O. (2018). *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Prósperi, G. O. (2019a). *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra)antropología de la imaginación*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Prósperi, G. O. (2019b). Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre. *Cuadernos de Filosofía*, 72, 37-51. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/7802/6874>
- Roscher, W. H. (1900). *Ephialtes: Eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alptraume und Alpdämonen des Klassischen Altertums*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Saïd, S., (1987). Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131-2, 309-330.
- Saussure, F. de (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Stanghellini, G. (2009). Embodiment and schizophrenia. *World Psychiatry*, 8:1, 56-59.
- Vignoli, T. (1879). *Mito e scienza: saggio*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Warburg, A. (1932). *Gesammelte Schriften, Band II. Die Erneuerung der heidnischen Antike, kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig – Berlin: B. G. Teubner.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



INTERRUPCIÓN Y NEUTRO EN MAURICE BLANCHOT

INTERRUPTION AND NEUTER IN MAURICE BLANCHOT

Abstract

En este trabajo analizaremos cuatro textos publicados por Blanchot en la *Nouvelle Nouvelle Revue Française* en 1964 que cinco años más tarde formaron parte de *La conversación infinita*: "La interrupción", "El Athenaeum", "La voz narrativa" y "El puente de madera". Más allá del criterio temporal que los reúne, consideramos que estos textos permiten organizar buena parte del recorrido de la obra de Blanchot focalizando en la lógica de la *interrupción* y el *neutro* en contacto con una una de sus preocupaciones más recurrentes: la reflexión sobre el acto creativo literario, en la medida en que introduce una relación específica entre un yo y un otro que interrumpe el funcionamiento dialéctico de la cultura. Para cumplir con este objetivo, realizaremos un breve recorrido sobre la historia de la obra de Maurice Blanchot a partir de uno de los primeros episodios de su recepción en lengua inglesa: *The Blanchot reader* publicado por Micheal Holland en 1995.

Palabras clave: Blanchot; interrupción; neutro; lectura

Abstract

This article focuses on four texts published by Blanchot in the *Nouvelle Nouvelle Revue Française* in 1964, which five years later were part of *The infinite conversation*: "The interruption", "The Athenaeum", "The narrative voice" and "The wooden bridge ". Beyond the temporal criterion that brings them together, we consider that these texts allow us to organize Blanchot's work, focusing on the logic of *interruption* and the *neuter* in relationship with one of his most recurrent concerns: the reflection on the literary creative act, insofar as it introduces a specific relationship between a self and an other that interrupts the dialectical functioning of culture. To achieve this objective, we will review the history of Maurice Blanchot's work starting from one of the first episodes of its reception in English: *The Blanchot reader* published by Micheal Holland in 1995.

Key words: Blanchot; interruption; neuter; reading

La *obra* del escritor francés Maurice Blanchot está íntimamente ligada a sus publicaciones en distintas revistas y periódicos a lo largo de más de treinta años. De hecho, sus libros de crítica y teoría literaria son, en su mayoría, compilaciones de textos publicados anteriormente en revistas. Esta afirmación requiere una serie de aclaraciones y distinciones metodológicas. En primer lugar, la decisión de denominar ese conjunto de textos como de crítica y teoría *literaria* se basa en que el objeto de estas reflexiones y de la escritura de Blanchot, en la mayoría de los casos, tiene que ver con la literatura. En este sentido, existe cierto consenso en las investigaciones sobre la obra de Blanchot en dividirla según cuatro registros o tipologías genéricas: escritos políticos, crítica literaria, *récits* ficcionales y un género híbrido que cruza la reflexión filosófica con el relato ficcional a partir de la forma del fragmento (a esta última zona pertenecen los libros publicados por Blanchot, *El paso (no) más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (1980)). No obstante, es muy difícil de sostener esta distinción de manera rigurosa: la escritura de Blanchot resiste y desbarata cualquier intento por estabilizarla, nominarla u organizarla. Esta indistinción puede ser leída como una de sus principales apuestas. La dificultad que supone escribir *sobre* Blanchot es uno de los motivos que se repiten una y otra vez, tanto en sus detractores como Tzvetan Todorov, como en algunos de los escritores sobre los que mayor influencia tuvo —entre los que se destacan Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault.

Blanchot comienza a publicar en la prensa periódica durante la década de 1930 principalmente en diarios de la derecha nacionalista francesa como *Combat*, *L'Insurgé*, *Aux Ecoutes* y *Journal des Débats*. En algunos de ellos, incluso, llegó a ocupar posiciones de gestión editorial. Si bien en los primeros años Blanchot escribe sobre temas políticos, en 1937 también comienza a escribir columnas semanales sobre literatura donde pone en juego la exigencia de producir textos críticos a un ritmo rápido. En 1940, con la Ocupación Alemana en Francia, Blanchot abandona definitivamente el periodismo político y empieza a publicar crónicas literarias en el *Journal des Débats* entre 1941 y 1944. En total son 171 columnas, de las cuales 54 se reimprimen en *Falsos Pasos* (1943), el primer volumen de crítica literaria de Blanchot. La demanda de la lógica de la prensa hace que este conjunto de textos sea variado, al combinar comentarios, reseñas y ensayos. No obstante, este comienzo nos permite delimitar un rasgo que se repetirá en los años posteriores: la escritura en contacto con la obra del *otro* como modo de

indagación y autorreflexión.

Con el fin de la guerra en 1944 empieza el período más prolífico de Blanchot, durante el que publica en revistas y también libros. Ya en contacto con Georges Bataille, participa activamente en los primeros años de la revista *Critique*, donde publica nueve artículos que, sumados a distintas colaboraciones en *L'Arche* y *Les Temps Modernes*, conforman *La parte del fuego* (1949). Si tomamos el conjunto de la obra de Blanchot, podemos notar que la publicación de estos dos primeros libros marca el paso del tono periodístico al de investigación. De hecho, a partir de 1953, Blanchot comienza a publicar un artículo mensual para la columna "Recherche" de la *Nouvelle Nouvelle Revue Française*. En total, son 128 artículos que conforman sus tres siguientes libros: *El espacio literario* (1955), *El libro que vendrá* (1959) y *La conversación infinita* (1969).

Teniendo en cuenta este recorrido, ¿cómo explicar que un escritor, influyente en el campo intelectual francés del siglo XX, pase de escribir en diarios de derecha a participar activamente durante las protestas de mayo de 1968? Este interrogante puede leerse en el libro *The Blanchot reader* publicado por Michael Holland en 1995 –trabajo que ocupa un lugar inaugural en la recepción de la obra de Blanchot en lengua inglesa ya que no sólo se traducen allí varios textos de Blanchot inéditos en ese idioma, sino que también contiene uno de los primeros estudios sistemáticos del recorrido intelectual del escritor francés. Para explicar este particular recorrido Holland hace referencia al giro, a la conversión de Blanchot a la literatura, tras los acontecimientos políticos de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, con la Ocupación Alemana en Francia:

La existencia de Blanchot es enteramente tomada por la literatura. La literatura se convierte en el lenguaje de la realidad que consiste simplemente en el lenguaje reducido al silencio y la deriva de lo imaginario [...] La literatura constituía para Blanchot un modo de indiferencia respecto de los eventos al convertir en una ausencia al sujeto que los vive [...] esta indiferencia lo convierte en escritor (Holland, 1995, p. 12).¹

La propuesta crítica de Michael Holland es un intento por explicar el movimiento mencionado: los libros que Blanchot publica entre 1969 y 1980 son razonados en función del posicionamiento político comunista que adquiere su figura a partir de mayo del 68 y por la referencia directa a Nietzsche; esto se plasma, en el plano de la forma, en la escritura fragmentaria que adquiriría su obra en el período mencionado, mientras que en el plano del contenido lo hace en el constructo teórico de la idea de *comunidad*. El movimiento, según Holland, se explica también por el supuesto intento de Blanchot por *purgar* los posicionamientos políticos conservadores que sostuvo durante las décadas del

30 y del 40, donde la referencia filosófica central no sería tanto Nietzsche como Heidegger. Teniendo en cuenta las filiaciones políticas de Heidegger, este cambio no es en ningún modo casual dentro del esquema que se pretende construir. Holland demarca que hasta *El espacio literario* (1955) las referencias pasan por la filosofía de Heidegger; y que en 1958 —con el regreso de Blanchot al mundo de la política, marcado por su participación en la resistencia al golpe de Charles de Gaulle—, se propone “superar a Heidegger” recurriendo

a otro filósofo: Nietzsche [...] Puede decirse que es en compañía de Nietzsche que Blanchot realiza su última transición, *el paso (no) más allá* cuya conjunción va a proveerle, después de 1969, el espacio y el lenguaje para el modo de escritura fragmentario (Holland, 1995, p. 261).

El argumento de Holland sostiene que la obra de Blanchot hasta los 50 se divide entre el lenguaje literario (los *récits*) y el lenguaje no literario (las reseñas), distinción que además aparece teorizada en *El espacio literario*. Holland destaca que desde 1930 hasta finales de 1950

Blanchot atravesó la división entre literatura y crítica al practicar esta última como un rechazo sistemático de las versiones falsas de la literatura, desde dentro del "mundo" de su propia experiencia como escritor. La crítica no hizo más que arbitrar el límite entre el lenguaje de su "mundo" y el lenguaje del mundo. Con su retorno al mundo de la política, y la consecuente pérdida de distinción entre ese mundo y el "mundo" de la literatura que había habitado durante tanto tiempo, la división original sólo podía desaparecer (Holland, 1995, p. 259).

Si bien Holland acierta al afirmar que el medio en el que se juegan estas divergencias políticas es el lenguaje —un conflicto entre dos formas de lenguaje—, creemos que esto lo lleva a sostener una valorización de la escritura de ficción, de los *récits*, por sobre la escritura crítica de los ensayos y reseñas. Esta sistematización tiene lugar a partir de una serie de paralelismos que convergen en un mismo punto: las formas de la escritura y la filosofía que la sostiene serían el correlato de los cambios de posicionamiento político. El punto de llegada es, entonces, la filosofía de Nietzsche, la forma del fragmento heredada del romanticismo alemán y las teorizaciones sobre la *comunidad*. El cambio de posicionamiento político de Blanchot—que en un primer momento lo aleja del mundo de la política, refugiándose en la literatura como forma de denegar los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial— explica luego la desaparición de la literatura y la emergencia de la filosofía que caracteriza sus últimos escritos con el retorno a la participación política activa. Desde esta perspectiva, el final de este proceso culmina con la distinción original

entre los dos lenguajes, el literario y el crítico, quedando establecido el tono filosófico y la forma híbrida del fragmento y la conversación. Proponemos que esta manera de esquematizar la obra de Blanchot se sostiene por un lado en el afán por rescatarlo de las lecturas que lo rechazan por los posicionamientos políticos durante su juventud. Pero por otro lado, este esquema también supone una concepción de la literatura como lugar de refugio del cual el sujeto, en este caso Blanchot, entra y sale según su afán de involucrarse o no con el mundo de la política. Como intentaremos mostrar a lo largo de este trabajo, el espacio de la literatura, si bien implica una relación particular con el mundo de la cultura, del trabajo y de la política, *resiste* a ser reducido a una instancia de escape del mundo.

Aunque resulta indudable que, a partir de 1953, puede leerse en el conjunto de columnas escritas por Blanchot en la *NNRF* un proceso de autonomización de su pensamiento y de énfasis en sus propias búsquedas, con una presencia cada vez más fuerte de reflexiones sobre textos filosóficos, también es cierto que muchas de estas preocupaciones se encuentran presentes desde los años 40. Esto es así incluso para el caso que toma Holland: las referencias de Blanchot a Nietzsche, aunque aumentan considerablemente a finales de los 50, están presentes ya en 1949 con el ensayo "Del lado de Nietzsche" publicado en *La parte del fuego*.

Si analizamos los artículos publicados por Blanchot en la *NNRF*, podemos notar que el proceso de acercamiento a la discusión filosófica puede leerse, a finales de 1959, a partir de dos modulaciones que caracterizarán el posterior desarrollo de su obra: nos referimos a la nominación del *neutro* y a la forma del *diálogo* o *conversación* como modo de escritura. A continuación, con el objetivo de circunscribir este problema, nos vamos a detener en cuatro textos publicados por Blanchot en la *NNRF* en 1964 que cinco años más tarde formaron parte de *La conversación infinita*: "La interrupción", "El Athenaeum", "La voz narrativa" y "El puente de madera". Más allá del criterio temporal que los reúne, consideramos que estos textos permiten organizar buena parte del recorrido de la obra de Blanchot focalizando en la lógica de la *interrupción* en contacto con una de sus preocupaciones más recurrentes: la reflexión sobre el acto creativo literario, en la medida en que introduce una relación específica entre un yo y un otro que interrumpe el funcionamiento dialéctico de la cultura.

En el capítulo VIII de *La conversación infinita*, titulado "La interrupción (como

sobre una superficie de Riemann)", Blanchot indaga acerca de la naturaleza de la conversación. La presuposición es que, para que el habla (*parole*) entre dos personas se convierta en conversación (*entretien*), es indispensable que exista una pausa que posibilite que el hablante pase de un interlocutor a otro. Este silencio es visto como la parte motriz del discurso, al punto tal que Blanchot afirma que la interrupción en la conversación representa el enigma del lenguaje:

"quisiera mostrar que esta intermitencia, mediante la cual el discurso se convierte en diálogo, es decir, en discurso, se presenta según dos direcciones muy diferentes" (Blanchot, 2008, p. 93).

Este texto, en el que se ensaya una distinción entre dos modos de interrupción, llevando al extremo la conjetura sobre las posibilidades de esta diferenciación, puede leerse como una teorización sobre el movimiento que mejor caracteriza el pensamiento de Blanchot: el *desdoblamiento* como expresión de la diferencia. La distinción, la diferenciación, toma en Blanchot la forma de un desdoblamiento en el que un mismo objeto se escinde en dos posibilidades. Lo que está en juego en este caso es qué relación se establece con el *otro* en una conversación: la exigencia dialéctica del habla tiende a la unidad, es decir, supone que la comunicación es efectivamente posible y que un yo y un otro pueden reunirse en un conocimiento mutuo que los incluya y en el que se reconozcan como tales. En esta línea, Blanchot propone tres maneras de relacionarse y de concebir al otro: como posibilidad fáctica e impersonal del mundo (objeto de estudio); como otro yo que comparte conmigo, justamente, el poder de decir yo; y como tentativa de relación íntima e inmediata. En estos tres casos "el 'Yo' quiere anexarse al otro (identificarlo consigo) [...] estudiándolo como una cosa, o bien quiere recuperar en el otro a otro yo, ya sea por el reconocimiento libre o por la unión instantánea del corazón" (Blanchot, 2008, p. 95). Esto supone la creación de un *espacio* interrelacional donde la palabra circula según la lógica de la comunicación y de la mutua comprensión. Podemos identificarlo con el espacio de la cultura donde la lógica que opera es la de la duplicación.

El segundo modo de interrupción se caracteriza por la exigencia no-dialéctica. A diferencia de la instancia anterior, en este caso el énfasis está puesto en "todo lo que me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él" (Blanchot, 2008, p. 95). Esta distancia, aunque inabarcable, en lugar de obstaculizar la relación con el otro "pretende fundar mi relación con él en esta interrupción" (Blanchot, 2008, p. 95). Así, lo otro se entiende en tanto neutro, como "lo desconocido en su

distancia infinita" (Blanchot, 2008, p. 95) que orienta la búsqueda de esta exigencia no-dialéctica. Ante la pregunta por cómo relacionarse con el otro de manera tal que se respete su alteridad, podemos notar que esta exigencia supone un posicionamiento ético respecto al otro en el que se busca fundar un modo de subjetividad que no responda a la lógica de la identidad dialéctica. Es necesario destacar también la modulación de la *búsqueda* en la que se realiza esta exigencia porque se conecta con la lectura del romanticismo alemán que realiza Blanchot. Por otro lado, como dijimos anteriormente, la estrategia de escindir un objeto en dos, pero generando una oposición que sea imposible de recomponer y reunificar dialécticamente, es uno de los movimientos recurrentes de Blanchot. La dialéctica es justamente el operador para distinguir entre los dos tipos, o "exigencias" según las llama Blanchot, de interrupción. Como veremos más adelante, este esquema se aplica también para distinguir al lenguaje literario del no-literario. El desdoblamiento apunta a la no identidad consigo mismo del sujeto, entendiendo que multiplicar la identidad (tipologizarla, volverla clasificable) es una forma de conservarla. Al desdoblar la identidad ante la presencia del otro, esta se vuelve autodiferente y entra en tensión consigo misma. Duplicar es la estrategia de la metafísica: dada una realidad se la duplica para entenderla, volverla aprehensible y clasificable. En Blanchot la apuesta es capturar el instante del desdoblamiento, es decir, la emergencia de la no identidad consigo mismo de un determinado objeto.

Proponemos leer la interrupción ligada al neutro, entendido este como alteridad inalcanzable y como lo desconocido, como interrupción de la exigencia de la identidad. Si Blanchot involucra la palabra *dialéctica* es debido a que la problematización de la lógica de la identidad remite a la filosofía de Hegel. Si bien este tema excede los límites de nuestro trabajo, nos interesa destacar este contacto con Hegel, en particular con *Ciencia de la lógica* (1812), donde Hegel realiza una crítica al concepto de identidad. La novedad introducida por Hegel consiste en pensar la unidad entre espíritu y naturaleza, entre lo subjetivo y lo objetivo, ya no como una entidad absoluta y estable: en cambio, la identidad se concibe dialécticamente. Esto significa que la identidad contiene en sí misma la diferencia, es decir, se describe como un proceso dialéctico de afirmación, negación y síntesis que se sucede a lo largo del tiempo y se expresa en el devenir de la historia. Como se puede ver, la alteridad y la diferencia inherentes al otro son resueltas por el movimiento dialéctico de la identidad. Es precisamente ese movimiento el que se interrumpe por la aparición del otro como neutro que propone Blanchot, en la medida en que es una alteridad imposible de apropiarse y, por tanto, de conocer. ¿Qué

posicionamiento ético me exige pensar en el otro como inalcanzable, y no ya como aquello de lo que me puedo apropiarme? ¿Qué implica establecer un límite al pensamiento y al lenguaje, orientarse de cara a lo que no puede ser nombrado? ¿Cómo concibo al otro cuando me comunico con él? ¿Qué hacer con lo que no se puede conocer?

En el *espacio comunicativo*, lo otro en tanto neutro supone “una distorsión que impide toda comunicación recta y toda relación de unidad” (Blanchot, 2008, p. 96) y le corresponde al habla inscribirla en sí misma. Blanchot reafirma su tesis en relación a la fuerza de la presencia neutra en la comunicación: “A este hiato – la extrañeza, la infinidad entre nosotros– responde, dentro del lenguaje mismo, la interrupción que introduce la espera” lo cual conlleva “un cambio en la forma o la estructura del lenguaje (cuando hablar es en primer lugar escribir)” (Blanchot, 2008, p. 96). Este cambio lleva implícita la decisión de liberarse de la exigencia de unidad del discurso coherente, intentando darle “la palabra a la intermitencia, habla no unificante” (Blanchot, 2008, p. 96). Teniendo esto en cuenta, es la literatura la que pone en juego ese cambio radical en la estructura del lenguaje del cual habla Blanchot —que no es otra cosa que decir que la literatura opera con el lenguaje de una manera tal que altera su funcionamiento en tanto lenguaje de comunicación.

Entonces tenemos dos grandes modalidades de interrupción que se distinguen, principalmente, por la exigencia dialéctica del habla sobre la que actúan. La interrupción del neutro, al no tener que vérselas con la unidad, tampoco se establece según la forma dialéctica en la que un yo y un otro busquen una síntesis tranquilizadora: Blanchot nos ofrece “la pausa que permite el intervalo; la espera que mide la distancia infinita.” (Blanchot, 2008, p. 98). En sintonía con esta tentativa de romper con la exigencia de unidad, el diálogo y la conversación son la alternativa del habla que ayuda a compartir el peso de esta tarea. No obstante, es importante destacar que Blanchot advierte que la diferencia entre los dos modos de interrupción es en sí misma ambigua e indecible. Cuando el discurso se interrumpe, no podemos saber qué es lo que está operando. De esta manera la interrupción, al ser indecidible, genera ambigüedad.

Antes de ocuparnos del segundo ensayo de 1964, detengámonos en uno de los artículos de la década del cuarenta en el que Blanchot escribe a propósito de Kafka, porque allí es posible leer un antecedente de la formulación del *neutro* que aparece en “La voz narrativa” y “El puente de madera”. Nos referimos al ensayo “El lenguaje de la

ficción” que, además, es central en el proceso de la recepción académica de la obra de Blanchot en la Argentina ya que aparece publicado por primera vez en español en el *Boletín / 1 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* de la Universidad Nacional de Rosario en el año 1991². También buscamos destacar la importancia que tienen esas primeras lecturas críticas en los textos con un tono más teórico y filosófico de los años sesenta. Como veremos a continuación, si bien hay un mayor grado de sutileza y precisión en los textos posteriores, estas primeras lecturas de Blanchot también parten del movimiento de desdoblamiento que ya caracterizamos. “El lenguaje de la ficción”, incluido en *La parte del fuego*, indaga entonces sobre el problema de la distinción entre la significación poética y la discursiva, haciendo hincapié en la diferencia que esos dos modos de significación pueden presentar en el transcurso de una lectura. Blanchot escoge una frase de *El castillo* (1926) de Kafka —“El jefe de la oficina ha telefoneado”—, con el objetivo de marcar las lecturas disímiles que se pueden hacer de ella. El punto de partida para analizar esta diferencia es el siguiente: “Admitamos que las palabras en un poema no desempeñan el mismo papel y no mantienen las mismas relaciones que las del lenguaje común” (Blanchot 2007, p. 73). La relación que se establece entre el sujeto que lee y las palabras se puede explicar, en gran medida, a partir de esta distinción fundamental que prefigura los dos tipos de interrupción vistos anteriormente. Pero ¿qué es lo que cambia? Ciertamente, las palabras son las mismas, la lectura en tanto proceso cognitivo tampoco sufre cambios, pero indudablemente estamos ante dos tipos de lectura diferentes. Pensar en estos términos los dos tipos de lectura obedece a la dispar relación que cada una entabla con el espacio del *saber*. Si, por un lado, cuando esa frase es leída en la cotidianidad de una oficina —“sé quién es mi jefe, conozco su oficina, sé muchas cosas, relativas a lo que él es, a lo que dice [...] mi saber es en algún modo infinito [...] estoy por todas partes prensado por la realidad”—, por el otro, esa frase leída de *El castillo* exige que, como lector, no sólo sea “ignorante de todo lo que pasa en el mundo que se me evoca, sino que esta ignorancia forma parte de la naturaleza de este mundo, desde el momento que el objeto de un relato se presenta como un mundo irreal” (Blanchot, 2007, p. 73-74). Así como la interrupción no dialéctica busca fundar mi relación con el otro a partir de la distancia inabarcable que nos separa, la lectura literaria comienza también con esta irrelación respecto al espacio del saber.

Podemos decir entonces que en el acto de la lectura³ está en juego la relación que se establece con el saber, es decir, con el espacio de la cultura. Esto se desarrolla a partir de un modo particular de concebir al lenguaje:

En la existencia corriente, leer y escuchar suponen que el lenguaje, lejos de darnos la plenitud de cosas en las que vivimos, esté separado de ellas, porque es un lenguaje de signos, cuya naturaleza no es llenarse con lo que señala, sino ser su vacío (Blanchot, 2007, p. 74).

Blanchot sostiene que, cuando se lee esta frase en la cotidianeidad, instantáneamente se pierde registro de las palabras utilizadas, haciendo que la lectura quede a la deriva de una compleja y vasta red de intenciones, relaciones y signos que se encuentra garantizada por el sentido mismo de esas palabras. Sin embargo, en la lectura literaria, aunque las palabras que se leen también son signos, se dice que “no partimos de una realidad dada como la nuestra” (Blanchot, 2007, p. 75) sino de lo que Blanchot llama un *mundo irreal*. En ese espacio el saber tal como lo conocemos deviene en *no-saber*, en ignorancia de las leyes que rigen el mundo de, por ejemplo, la obra *El castillo*. La tesis de Blanchot en relación al no-saber es que “esta pobreza es la esencia de la ficción que consiste en hacerme presente lo que la hace irreal, accesible únicamente a la lectura, inaccesible a mi existencia [cotidiana]” (Blanchot, 2007, p. 74). Si en la lectura cultural el sentido es el operador clave que ata al lector a la red de significaciones que garantizan el saber, en la lectura literaria el sentido nunca se puede dar completamente por supuesto, ni tampoco puede operar un nivel de determinación comparable al que hacemos funcionar en el ámbito de la cultura. A raíz de esto, Blanchot propone que en la literatura las palabras no pueden ya contentarse con su puro valor de signo —como si fuera precisa toda la realidad y la presencia de los objetos y los seres para autorizar esta maravilla de nulidad abstracta que es la charla de cada día—, a la vez que adquieren importancia como bagaje verbal y hacen sensible y materializan lo que significan. Podemos ver entonces que la significación involucrada en la literatura tiene en su origen más profundo esta irrelación con el no-saber, es decir, la *impugnación* de lo que llamamos *cultura*. Esa falta que Blanchot percibe en la obra de Kafka es el punto central si se quiere dar cuenta de las diferentes lecturas que se han hecho de ella: “Esta carencia podría explicar la incertidumbre que hace inestable, sin cambiar su dirección, la forma y el contenido de su lectura. Pero esta carencia no es accidental. Está incorporada en el sentido mismo que mutila” (Blanchot, 2007, p. 13). Carencia que se traduce en imposibilidad de saber con exactitud qué se lee, o mejor, qué significa lo que se lee. Como veremos a continuación, esta *carencia* es lo que años más tarde se identificará con la palabra *neutro*.

En el transcurso de dos décadas, lo expresado en “El lenguaje de la ficción” (la

primera edición es de 1949) tomó la forma teórica del ensayo “La voz narrativa” de *La conversación infinita* (editado en 1969), pasando antes por el capítulo I de *El espacio literario* (1955) titulado “La soledad esencial”. Este capítulo es una reflexión en torno, principalmente, al problema de la escritura. Allí se establece que “escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia ‘ti’[...] es retirar el lenguaje del curso del mundo” (Blanchot, 1992, p. 20). Desde esta perspectiva, cuando alguien escribe literatura se comunica *neutralizando* el aparato formal de la enunciación (aparato por el cual el ‘yo’ se dirige siempre a un ‘tu’), de manera que esa escritura interrumpe la enunciación discursiva. En otras palabras, se interrumpe el dispositivo identificatorio de la enunciación según el cual el ‘yo’ es idéntico a sí mismo, el ‘tú’ como relativo al ‘yo’, y el ‘él’ como lo otro cierto de lo que se habla. La apuesta es por comunicar suspendiendo la función identificatoria del aparato formal de la enunciación. Es por esto que la escritura entendida de esta manera introduce en el lenguaje una transformación radical con respecto al habla cotidiana, lo cual incide inevitablemente en el tipo de lectura que esa escritura exige. De nuevo, como se puede esperar, Blanchot piensa en Kafka:

Kafka señala con sorpresa, con un placer encantado, que se inició en la literatura cuando pudo sustituir el “Él” al “Yo”[...] El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. (Blanchot, 1992, p. 20).

Se evoca aquí al poder impersonal de la literatura que apunta a la impersonalidad inherente al lenguaje en su comienzo, poder ubicado bajo esa forma de la tercera persona que borra al “yo” del autor y lo convierte en otro. Nos interesa destacar el movimiento por el cual esta propuesta, que comienza en *La parte del fuego* como lectura crítica desemboca, veinte años después, en la forma teórica de *voz narrativa* incluida en *La conversación infinita*. Movimiento que pone de manifiesto la importancia de las primeras lecturas críticas de Blanchot, que operan como punto de referencia ineludible para sus textos posteriores asociados a la teoría y la filosofía. De hecho, esta continuidad que puede leerse en torno, por ejemplo, a la nominación de lo *neutro*, resiste a la esquematización de Michael Holland que recuperamos al inicio de este trabajo.

La interrupción introduce en la obra de Blanchot esa presencia de lo otro como neutro que, como vimos, se desprende de las reflexiones sobre la escritura y la lectura

literarias. En este sentido, al final del ensayo sobre "La interrupción", Blanchot vincula la exigencia no-dialéctica de la interrupción con la escritura, al preguntarse si responder a esa exigencia significa "pretender involucrar el afuera de toda lengua en el lenguaje mismo, es decir, hablar en el interior de este Afuera [...] Escribir: trazar un círculo en cuyo interior vendría a inscribirse el afuera de todo círculo" (Blanchot, 2008, p. 98). Esta idea es central para comenzar a analizar la figura de voz *narrativa* de Blanchot y, a la vez, manifiesta la relación que se da entre el *afuera*, el lenguaje y la literatura.

En 1964 Blanchot también publica el ensayo "La voz narrativa", que luego conformará el capítulo XIV de *La conversación infinita*. En este texto se retoma y amplía la metáfora espacial del círculo, pero trasladando al dominio de la narrativa la relación entre el *afuera* y el lenguaje: "el relato sería como un círculo que neutraliza la vida, lo que no quiere decir que carezca de relación con ella, sino que se relaciona con ella mediante una relación neutra" (Blanchot, 2008, p. 488). En un relato, nos dice Blanchot, podemos presentir que "alguien habla por detrás" (Blanchot, 2008, p. 488); esa voz espectral funciona como el centro del relato. Lo importante es que ese centro, a partir del cual se organiza el relato, no está dentro del mismo sino que se establece detrás de él: la voz narrativa es el afuera del círculo/retrato. Entre la voz que narra y lo narrado existe una distancia infinita, que exige, tal como lo establecimos, una interrupción que sea capaz de medirla. En otras palabras: ser capaz de narrar, de abarcar esa distancia, sería equivalente a "hablar el límite, es decir, conducir hasta el habla una experiencia de los límites" (Blanchot, 2008, p. 488). Nos gustaría notar que la figura del círculo puede leerse como una modulación del *espacio literario*, como ese evento en que el sentido del lenguaje y la comunicación están dados a partir de una distancia, de un retiro que se constituye como el centro ex-céntrico del relato. Aquí es importante destacar que no debemos considerar este *afuera* del relato como un espacio trascendente que funcionaría como la verdad y el sentido de la obra, sino como un espacio de errancia.

En términos lingüísticos, la propuesta de Blanchot sobre la voz narrativa gira en torno a la extraña naturaleza del pronombre de la tercera persona: "Sí, como fue demostrado, escribir es pasar del 'yo' al 'él' [...] queda por saber lo que está en juego, cuando escribir responde a la exigencia de ese 'él' incharacterizable" (Blanchot, 2008, p. 489). La experiencia narrativa, que implica un distanciamiento entre el narrador y lo narrado, que no siempre se cuenta pero que está presente siempre que se cuenta, está bajo la máscara de la tercera persona. La referencia para esta teorización nuevamente es Kafka, ya que a partir de su obra esta distancia pierde el carácter objetivo, desinteresado,

que identifica a las novelas de Flaubert, produciendo un distanciamiento del personaje principal que lo corre del centro de la acción, en la medida en que “constantemente descentra la obra, de un modo no mensurable y no discernible, al mismo tiempo introduce en la narración más rigurosa la alteración de otra habla o de lo otro como habla (como escritura)” (Blanchot, 2008, p. 493). Esta distancia involucra entonces la *experiencia narrativa*; es el hecho casi irreal de que exista alguien que nos está contando una historia y que se debate entre hacerse notar o pasar desapercibido: “El ‘él’ narrativo [...] marca así la intrusión de lo otro –entendido en neutro– con su irreductible extrañeza, con su retorcida perversidad. Lo otro habla. Pero cuando lo otro habla, nadie habla” (Blanchot, 2008, p. 495). La afonía de la voz narrativa surge como consecuencia de este pronombre que no se corresponde con nadie en especial, no refiere a nadie y gracias a eso puede establecer un vacío al interior de la obra, construyendo el discurso en torno de un centro que se sitúa fuera de ese discurso, al estar radicado en una forma gramatical completamente vacía, que puede apuntar a infinitos lugares o a ninguno. Esa voz narrativa, entendida comoneutra, es el acontecimiento de lo exterior al relato, del afuera blanchotiano. Ese afuera se relaciona con ese relato a partir de la voz narrativa, de una forma neutra. La particularidad de esta relación pasa entonces por el hecho de que exhibe la naturaleza del lenguaje, la forma en la que el lenguaje se vincula con aquello que está intentando nombrar.

En *La conversación infinita*, el ensayo sobre la voz narrativa es seguido por "El puente de madera (la repetición, el neutro)" que también apareció en la *NNRF* en el año 1964. En este caso, la modulación del neutro es utilizada a propósito de un comentario al libro de Marthe Robert *Lo antiguo y lo nuevo: de Don Quijote a Kafka* (1963). De modo que la reflexión gira en torno de las condiciones de posibilidad del ejercicio crítico o, como lo denomina Blanchot, del *habla de comentario*—lo cual constituye una novedad en el conjunto de textos que estamos analizando, ya que "La interrupción" teoriza sobre las modalidades de la conversación y "La voz narrativa" sobre el relato.

Podemos formular de la siguiente manera las preguntas que guían este ensayo: ¿por qué comentamos una obra? ¿No alcanza con la obra? Para Blanchot el acto crítico pone en juego la repetición de la obra, pero eso que se repite es justamente el vacío, la distancia que funda la experiencia narrativa. El llamado de la obra a interpretarla, a comentarla, expone la existencia de un vacío en ella: en el momento en que el intérprete asume la tarea de comentar la obra, como si ella llamara al intérprete, ratifica en ese mismo acto la existencia de un vacío que busca ser colmado. Se parte de la

presuposición de un vacío inicial sobre el que se constituirá, rodeándolo, la palabra literaria:

Esa falta, esa distancia, inexpressada porque está recubierta por la expresión, es ese algo a partir de lo cual la obra, aunque dicha una vez [...] tiende irresistiblemente a volver a decirse[...] La repetición del libro por el comrio es el movimiento gracias al cual un habla nueva, que se introduce en la falta que hace que hable la obra [...] pretende llenar, colmar, esa falta (Blanchot, 2008, p. 501).

El comentario entonces pretende llenar ese vacío y completar la obra por medio de la exégesis, el análisis y/o la valoración. Pero al hacerlo la traiciona, la hace ingresar y participar del espacio de la cultura, del mundo de los valores, la convierte en objeto de comunicación. No hay en Blanchot, y quizás esto sea una de sus apuestas fundamentales, una solución dialéctica que sintetice esta tensión entre espacio literario y espacio cultural. A esto nos referimos cuando afirmamos que la literatura *impugna* la cultura.

La identificación del vacío de la obra —que es, al mismo tiempo, vacío del lenguaje y de la subjetividad— arruina la posibilidad de teorizarlo. La modulación del neutro apunta justamente en esta dirección:

Elijamos momentáneamente nombrarlo con el nombre más modesto, más discreto y más neutro, eligiendo precisamente llamarlo neutro -porque nombrar el neutro es quizá, es con seguridad disiparlo, pero necesariamente aún a beneficio de lo neutro [...] lo neutro no podría ser representado ni simbolizado ni siquiera significado (Blanchot, 2008, pp. 509-510).

El ensayo incluye una reflexión sobre la nominación del neutro que propone el interrogante: ¿cómo y por qué nombrar ese vacío que resiste a ser nombrado? La apuesta que involucra esta pregunta pasa por el carácter conjetural de esta modulación retórica específica. Responder a lo imposible, a lo desconocido, a la exigencia no-dialéctica, es un acto de escritura. El ensayo culmina con la pregunta "¿por qué ese nombre?", luego se interrumpe y continúa con un diálogo en letra cursiva, separado del cuerpo del texto, donde se retoma esta pregunta convirtiéndola en el tema de la conversación. En el diálogo, una de las voces afirma que se necesitan dos personas para hablar sobre el neutro porque, de esta manera, el que lo intenta nombrar siempre es el otro. Podemos leer aquí cómo se teje esta relación entre interrupción, diálogo, lo otro y lo neutro, focalizando en el carácter especulativo, conjetural y teórico de la escritura como medio y modo del pensamiento.

Nuestra decisión de dejar para el final el análisis sobre "El Athenaeum", publicado en el año 1964, responde por un lado a la tentativa de relacionar la propuesta de Blanchot en torno a la interrupción y al neutro con su lectura del romanticismo alemán y, por otro lado, porque esto permite destacar el rol central que ocupa este ensayo para la recepción del romanticismo en Francia. Esto se puede ver en el libro *Blanchot romantique* (2011), publicado por la editorial Peter Lang como parte de la colección "Romanticism et après en France". Este volumen está compuesto por una serie de artículos, en inglés y en francés, escritos a partir de una conferencia que tuvo lugar en Oxford en el año 2009, cuyo tema fue el impacto de las referencias de Blanchot al romanticismo de Jena en los años sesenta. Aunque la composición de este libro sea variada, debido a que es una colección de artículos escritos por distintos autores de distintas nacionalidades, es posible encontrar algunos puntos en común. Uno de ellos consiste en ubicar el libro *El absoluto literario* (1978) de J.L. Nancy y P.L. Labarthe como punto de inflexión para la canonización del romanticismo alemán en Francia. En relación con esto, también hay consenso en destacar el carácter inaugural del ensayo de Blanchot "El Athenaeum": "Así, el artículo "El Athenaeum" fue provisto, en 1978, de una dimensión inaugural para *El absoluto literario*, el gran libro que Lacoue-Labarthe y Nancy consagraron a la teoría de la literatura del romanticismo alemán" (2011, pp. 69-70)⁴. Si bien este ensayo es la referencia principal en este conjunto de artículos, también contiene varias de las lecturas del romanticismo alemán que Blanchot realiza en *El paso (no) más allá* y *La escritura del desastre*. El ensayo "El Athenaeum" constituye entonces una puerta de entrada para organizar la inflexión propiamente romántica de los movimientos de lectura y escritura efectuados por Blanchot en el conjunto de textos que venimos analizando.

Desde un punto de vista histórico podemos decir, a partir del título del ensayo, que el romanticismo para Blanchot es alemán y se sitúa en Jena en torno a la revista *El Athenaeum* fundada por los hermanos Schlegel en 1798. La importancia del romanticismo como acontecimiento histórico se da en la medida en que es la época donde obra la ausencia de la obra: si algo destaca Blanchot de Friedrich Schlegel o Novalis —los dos autores a los que más refiere, no sólo en este ensayo sino también en *El paso (no) más allá* y *La escritura del desastre*— es que sus proyectos quedaron incompletos: "El romanticismo termina mal, es verdad, pero porque él es esencialmente lo que comienza, lo que sólo puede terminar mal" (Blanchot, 2008, p. 453). De esta manera,

el romanticismo opera como el acto propiamente performativo donde la palabra y la experiencia intentan, en vano, acortar la distancia inabarcable que las separa. La afirmación blanchotiana de que la literatura se dirige hacia su origen, que es su desaparición, puede entenderse entonces primero como un guiño al Heidegger de “El origen de la obra de arte”, pero mientras en Heidegger ese origen de la obra funciona como su esencia y verdad, Blanchot recurre al romanticismo para vaciar ese origen y proponer que la esencia de la literatura es la desaparición, la ausencia de la obra. Según Emmanuel Levinas en su libro *Sobre Blanchot* (1975), este es el punto en que Blanchot se distancia de Heidegger: si para este último el arte conduce hacia la verdad del ser, en Blanchot el arte nos lleva al error del ser, a la errancia y lo inhabitable:

en Blanchot la obra descubre un descubrimiento que no es verdad, una oscuridad. La diferencia es que para Blanchot el arte no hace al mundo habitable [sino que] da a nuestra estancia su esencia de exilio, y a las maravillas de nuestra arquitectura su función de cadáver en el desierto [...] no se trata de volver atrás. Pero para Blanchot la literatura recuerda la esencia humana del nomadismo (Levinas, 2000, p. 44).

La literatura constituye el espacio oscuro y nocturno de la no-verdad que, como venimos viendo, puede modularse a partir del movimiento *neutro* que la vacía de esencia y la conduce a la desaparición.

De este modo, la enseñanza que Blanchot toma del romanticismo pasa por los medios para establecer la relación entre obra y su ausencia. La literatura opera entonces como obra de su propia teoría y el ejercicio de la crítica se expande de tal manera que se confunde con el de obra creativa. Entre estas formas de escritura en principio divergentes, se establece una relación de infinidad que introduce una discontinuidad que no puede ser resuelta dialécticamente. Sobre este tema funciona una de las intervenciones críticas más decisivas de Blanchot en torno al romanticismo: nos referimos a la centralidad otorgada al *fragmento* como forma de la ironía romántica —la cual constituye la potencia de subjetivación propia de la estética romántica—. Teniendo en cuenta la importancia del diálogo, no sólo como modo del habla sino también del pensamiento en el que es posible involucrar al otro como neutro, Blanchot destaca que tanto Schlegel como Novalis “afirmaron que el fragmento, en forma de monólogo, es un sustituto de la comunicación dialogada, puesto que «*un diálogo es una cadena o guirnalda de fragmentos*» (Schlegel) y, profundamente, es una anticipación de lo que podría llamarse habla plural” (Blanchot, 2008, p. 460). El fragmento, la interrupción y lo otro como neutro vienen a intervenir en la apuesta por alejar al pensamiento, y por tanto a

la subjetividad, de la exigencia de unidad e identidad que caracteriza los sistemas filosóficos modernos. Apuesta de subjetivación que se efectúa y tiene su lugar *material* en la literatura como forma de escritura que opone una resistencia al poder unificante de la cultura y al mundo de los valores. Constituye una alternativa que busca establecer una relación ética con el otro, como lo otro de uno mismo, que ya no se rija por la exigencia de la identidad. Blanchot sitúa al romanticismo alemán como punto de partida para este modo de concebir la literatura, enlazándolo con la filosofía de Nietzsche:

la literatura va de ahí en adelante a llevar consigo esta cuestión —la discontinuidad o la diferencia como forma—, cuestión y tarea que el romanticismo alemán, y en particular el del *Athenaeum*, no sólo presintió, sino que ya claramente propuso, antes de entregárselas a Nietzsche, y más allá de Nietzsche, al porvenir (Blanchot, 2008, p. 461).

Bibliografía

- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. España: Paidós.
- Blanchot, M. (2007). *La parte del fuego*. España: Arena Libros.
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. España: Arena Libros.
- Holland, M. (1995). *The Blanchot Reader*. Inglaterra: Blackwell.
- Levinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Editorial Trotta.
- McKeane J. y Opelz H. (2011). *Blanchot Romantique. A Collection of Essays*. Alemania: Peter Lang.
- VVAA. (1991). *Boletín / 1 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Argentina: UNR.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Referencias

- 1Las traducciones de este texto son nuestras. Las cursivas están en el original.
- 2La traducción fue realizada por Sandra Contreras, mientras que Sergio Cueto escribió para la misma publicación un comentario homónimo sobre este ensayo. Este número del *Boletín* cuenta también con un artículo de Alberto Giordano titulado “De la subjetividad en la lectura” y uno de Analía Capdevila titulado “Apuntes sobre la novela corta”. En todo el número la presencia de Blanchot ocupa un lugar central, ubicándose como uno de los primeros eventos textuales en los que se referencia de esta manera a la obra de Blanchot en el ámbito académico argentino.
- 3Para profundizar en la concepción blanchotiana de la lectura, ver el capítulo VI de *El espacio literario* (1955) titulado “La obra y la comunicación”.
- 4La traducción es nuestra.

**DETENCIÓN, PENSAMIENTO Y VIDA SOLITARIA EN TIEMPOS DE
PANDEMIA
UNA POSIBLE INTERPRETACIÓN DESDE EL PENSAMIENTO ÉTICO-
POLÍTICO DE HANNAH ARENDT**

**DETENTION, THOUGHT AND SOLITUDE
IN TIMES OF PANDEMIC
A POSSIBLE INTERPRETATION FROM THE ETHICAL-POLITICAL THOUGHT
OF HANNAH ARENDT**

Resumen

La actividad de la mente y la actividad mundana si bien son distintas, se encuentran estrechamente relacionadas entre sí. Re-armar este lazo de cara a las dificultades del mundo moderno del siglo XX fue uno de los más grandes desafíos del corpus arendtiano. Por tal motivo, en dirección a evaluar algunos equilibrios perdidos tanto en el ámbito del pensamiento como en el ámbito de la acción ante la emergencia sanitaria actual, en este trabajo se intentarán poner de manifiesto algunas articulaciones que se pueden explorar, entre pensamiento, pluralidad, acción y juicio, categorías trabajadas insistentemente por Hannah Arendt a lo largo de su trayectoria intelectual. El punto de contraste en relación a dicha elaboración será encarnado en la interpretación del vínculo entre pensamiento y divertimentos que ofrece Blaise Pascal en el siglo XVII en el fragmento 139 de su obra *Pensamientos*. En orden a problematizar esta singular propuesta se recuperarán las consideraciones que ofrece Arendt en el capítulo II de *La vida del Espíritu*. Ello nos permitirá reelaborar el nudo, habilitado por la experiencia de interrupción o pausa, entre pensamiento y diálogo consigo mismo. A partir de allí, se intentarán dilucidar los distintos rejuegos que se configuran entre experiencia de pensamiento, vida solitaria, aislamiento y soledad. La recuperación arendtiana de la figura de Sócrates, en ese marco, no sólo será central para hacer frente o contrapeso al modo en que históricamente se resolvió el vínculo entre vida solitaria y pensamiento representada en la figura pascaliana, sino una pieza central para pensar el ejercicio del juicio en situaciones límite o de crisis.

Palabras clave: pensamiento; detención; vida solitaria o soledad; diálogo; juicio

Abstract

Although mind activities and worldly activities are different, they are closely related to each other. Reassembling this bond facing the difficulties in the modern world of the 20th century was one of the greatest challenges of the Arendtian corpus. For this reason, to evaluate the balance lost both in the field of thought and in the field of action in the current context of COVID-19, in this paper, I will try to highlight some articulations that can be examined between thought, plurality, action, and judgment, categories that Hannah Arendt has thoroughly worked on her intellectual career. The point of contrast will center on an interpretation of the link between thought and entertainment offered by Blaise Pascal in the seventeenth century in fragment 139 of his work *Thoughts*. To problematize my proposal, I will recover Arendt's considerations from chapter II of *The Life of mind*. This will allow us to rework the knot between thought and dialogue with oneself, enabled by the experience of interruption or pause. From this point on, I will try to elucidate different activities configured by the experience of thought, solitude, isolation, and loneliness. The Arendtian recovery of the figure of Socrates, in this framework, will be not only central to counterbalance how the link between solitary life and thought represented in the Pascalian figure was historically resolved, but also crucial to reflect upon the exercise of judgment in crises.

Keywords: thought; detention; solitude; dialogue; judgment

Introducción

La imposibilidad de permanecer en reposo a gusto en casa es uno de los temas en los que el filósofo y matemático Blaise Pascal se detiene cuando, en los *Penseés*, de 1670, reflexiona sobre el rol del divertimento en las ocupaciones humanas. En el fragmento 139 sostiene que el ajetreo, la actividad intensa y agitada, las conversaciones y otras diversiones se buscan en la medida en que tienen el poder de apartarnos de los pensamientos que aparecen al estar *a solas en casa*. Posteriormente, cuando indaga un poco más en las razones o motivos que darían lugar a este particular malestar vinculado al reposo señala que dentro de casa, donde usualmente encontramos ese reposo, nada puede consolarnos en cercanía de nosotros mismos: al estar en reposo y *pensar* nos enfrentamos, según Pascal, cara a cara con nuestra débil condición mortal. En algunas

pocas líneas Pascal traza al espacio domestico de *la casa* como un lugar en el que la reflexión, al tomar un lugar privilegiado, se torna insoportable “por ello los hombres gustan tanto del ruido y del movimiento; por ello la prisión es un suplicio horrible; por ello el placer de la soledad es algo incomprensible”. En la diversión, agrega, los hombres buscan una “ocupación violenta e impetuosa que los aparte de pensar en sí mismos”. Por ese motivo, plantea, aún el rey que tiene todo lo materialmente necesario para vivir sin necesidad de salir de su casa “si carece de diversiones caerá necesariamente en los proyectos que lo amenazan, en las rebeliones que pueden acontecer y, finalmente, en la muerte y en las enfermedades que son inevitables”. Contra los filósofos que creen encontrar la felicidad en el reposo, Pascal sostiene que no comprenden la naturaleza humana y añade que es razonable incurrir en prácticas que nos aparten de la desdicha que propician el reposo y la soledad. (Pascal, 2018, pp. 35-38).

Elegí iniciar con este relato porque no carece de cierta familiaridad o pertinencia en relación con el enorme caudal de inquietudes que nos asisten en el actual e inédito contexto a escala planetaria. La aparición de un virus de características excepcionales y una suerte de descoordinación política gubernamental global, entre otros factores humanos, nos condujo a una situación que ni las mejores distopías hubieran podido imaginar o prefigurar: confinamiento por tiempo indeterminado dentro del espacio de la casa, distanciamiento entre desconocidos o cercanos, muertes masivas que se reproducen en números que no terminan de hacernos comprender la gravedad de lo que está implicado en ellas, la necesidad de llevar nuestras actividades mundanas al espacio de la casa como único lugar posible para poder mantenerse a salvo de un peligro inminente y, a la inversa, la necesidad de salir de casa para solventar necesidades básicas alimentarias. Todos estos temas y esa imposibilidad, señalada por Pascal, de encontrar placer en la soledad, son sugerentes para traer a colación algunos conceptos centrales que fueron trabajados en la obra de Hannah Arendt durante la primera mitad del siglo XX. Si, como planteó en *Hombres en Tiempos de Oscuridad*: “incluso en los momentos más oscuros tenemos derecho a esperar algo de iluminación” (Arendt, 1990, p.11), entonces sus ideas sobre la vida solitaria, el aislamiento, la soledad y la condición humana de la pluralidad, podrían ayudar a arrojar algo de luz sobre nuestro mundo común o, al menos, invitarnos a iniciar un diálogo reflexivo en el que *detenemos y pensar*, tal como intentaré sugerir, no sólo implique un encuentro con nuestra débil condición mortal sino también un redescubrimiento de aquello que de plural hay en nosotros. En este sentido, el objetivo de este trabajo es doble. Ofrecer, valiéndome del

marco categorial arendtiano, una interpretación de los motivos pascalianos y elaborar, desde allí, una apreciación posible de algunas de las dificultades que nos atraviesan tomando como eje vertebrador la experiencia de detención implicada en la elaboración arendtiana del concepto de pensamiento y su recuperación e interpretación, en esta dirección, de la figura de Sócrates. Sin duda los textos arendtianos aún producen un diálogo insistente y ponen en juego un modo de comprensión atenta a lo próximo que nos obliga a examinar continuamente nuestras propias prácticas a la hora de teorizar, reflexionar o abordar un fenómeno. Dicha tarea, considero, es primordial en el ejercicio de modalidades *responsables* de pensamiento. Desde ya, no trataré de proponer viejas respuestas a la nueva situación en curso sino ensayar algunos de los posibles ejercicios que se pueden elaborar a partir de su incesante asombro por el mundo de los asuntos humanos.

Problemática y análisis

En la última obra que Hannah Arendt llegó a escribir en 1975, *La vida del espíritu*, la autora señala que el *pensamiento* en tanto que *experiencia* propia del yo pensante,¹ implica una interrupción o parálisis de cualquier otro hacer u actividad.² Arendt enlaza esta interrupción con la *detención* respecto de esas actividades como una de sus condiciones iniciales: “El pensamiento exige un *detenerse-y-pensar*” (Arendt, 2002, p.84). Esta interrupción inicial puede ser interpretada o relacionada con lo que Arendt caracteriza en términos de una *retirada* del pensamiento respecto de la presencia inmediata del mundo y las ocupaciones que surgen en él. Sólo a partir de dicha retirada, sostiene, la imaginación o la facultad de tener intuiciones sin la presencia de los objetos, puede tomar un rol activo en orden a re-presentar aquello que está ausente para los sentidos. Así, por ejemplo, si se piensa en alguien o algo es preciso que ese alguien o algo no esté presente y si se *empezara a pensar* en alguien o algo todavía presente ello implicaría en consecuencia un abandono furtivo del contexto en torno con el subsiguiente efecto de que quien piensa se comportará como si estuviera ausente. Es por estas características que, agrega Arendt, no parece extraña la idea de una afinidad de la filosofía con la muerte, pues durante siglos se supuso que la filosofía enseñaba a los hombres a morir en cuanto suponía una suerte de entrenamiento en esta *retirada* del mundo requerida por el pensamiento (Arendt, 2002, pp. 84-85).

En consecuencia, podría afirmarse que no resulta del todo casual que Pascal asocie el pensamiento al encuentro con nuestra débil condición mortal. Esta es una

asociación posible en el modo en que la filosofía se auto-interpretó teniendo como punto de partida las experiencias del yo pensante “las manifestaciones de las auténticas experiencias del yo pensante son múltiples; entre ellas se cuentan las falacias metafísicas, como la teoría de los dos mundos y, más interesante todavía, las descripciones no teóricas del pensar como una suerte de muerte” (Arendt, 2002, p. 183). Si bien hay una interpretación en Pascal del pensamiento como la contracara de las ocupaciones, algo con lo que según dijimos Arendt podría estar inicialmente de acuerdo, ello adquiere en el fragmento una connotación radicalmente vinculada a la finitud, de allí que las ocupaciones o divertimentos mundanos se interpreten como la posibilidad de evadirse de la cercanía de la muerte y la compañía humana como opuesta al pensamiento. Por otra parte, además, si bien hay un grado de razonabilidad en la identificación de la muerte con la ausencia de compañía humana, pues como señala Arendt, estar entre los hombres –*inter hominesesse*– es el símbolo del estar vivo para los romanos, esta razonabilidad se pierde cuando el pensamiento oficia como el obstáculo principal en la consecución de la compañía humana. Tanto la mortalidad como la soledad implicados en el pensamiento según el fragmento tomado pueden encontrar importantes limitantes en la propuesta arendtiana. Al ingresar en el abordaje que Arendt realiza del pensamiento una de las primeras cosas que se encuentran es que se trata de una *experiencia* estrechamente vinculada con el concepto de vida y actividad. Por ejemplo, siguiendo a Aristóteles sostiene “Sin el pensamiento, el espíritu humano está muerto” (Arendt, 2002, p.122). De allí que la frase de Catón con la que inicia *La vida del espíritu* y que tensa toda su obra posterior desde *La condición humana*–“Nunca está nadie más activo que cuando no hace nada, nunca está menos solo que cuando está consigo mismo” (Arendt, 2002, p.4)– constituya una de las insignias centrales para su descripción del pensamiento como pura actividad. En otras palabras, para pensar se requiere que algunas actividades en el mundo se detengan, pero de ello no se sigue el reposo o la detención absoluta sino un estado de movimiento que se inicia a partir de una pausa o interrupción. Algunas de estas apreciaciones son implícitamente reconocidas en el fragmento citado cuando Pascal describe al pensamiento en términos de la agitación que provoca, sin embargo, la significación que Arendt encuentra en ello adquiere un signo inverso, pues es precisamente en el apogeo de la actividad que encarna el pensamiento donde precisamente aparecería un primer vínculo con la pluralidad y la compañía humana. Veamos con mayor detenimiento. Durante el capítulo II de *La vida del espíritu*, dedicado específicamente a describir algunas características del pensamiento, Arendt

sostiene, en lo que podría verse como una alusión a algunos de los planteos benjaminiano en torno al pensar, que además de suponer una detención, una retirada mental-representacional de la presencia del mundo, la actividad de pensar es una actividad autónoma, invisible, incondicionada y *reflexiva*: se desdobra. Si bien estas características están relacionadas entre sí, a los fines de este trabajo quisiera focalizar en la última dadas sus implicancias. Arendt sostiene a este respecto que la reflexividad da cuenta o es testimonio de una *dualidad* de la conciencia de sí del yo pienso. Tal dualidad permitiría o tornaría posible la actividad misma del pensamiento y los desdoblamientos reflexivos que van de suyo durante su actividad, “sólo se puede estar mentalmente activo si se actúa, implícita o explícitamente, sobre uno mismo” (Arendt, 2002, p. 80). Tal actividad sobre uno mismo es la actividad a la que caracterizamos como reflexiva. Ésta, en síntesis, depende o está en estrecha vinculación con la dualidad del yo pienso. La actividad *reflexiva* será caracterizada o descripta posteriormente como el *diálogo* silencioso del yo consigo mismo precisamente porque en ese diálogo se *actualiza* la dualidad original o separación entre el yo y el *yo mismo*. En palabras de la autora:

Esta *dualidad* del yo conmigo mismo hace del pensamiento una actividad auténtica, en la que soy tanto quien pregunta como quien responde. El pensamiento puede llegar a ser dialéctico y crítico porque atraviesa este proceso de preguntas y respuestas, el diálogo de *dialegethai*, que realmente es un «abrirse paso a través de los argumentos», (...) en el cual suscitamos constantemente la pregunta socrática básica ¿*Qué quieres decir con...*? (Arendt, 2002: 174).

A contrapelo de las intuiciones pascalianas podría decirse entonces que más que la cercanía con el fenómeno de la finitud, lo que se puede encontrar al pensar o *reflexionar es la dualidad del yo pienso y su estructura dialógica* donde anida el aspecto dialéctico-crítico que conforma el corazón mismo del concepto arendtiano de pluralidad. Es en relación a estas caracterizaciones, donde Arendt encuentra la posibilidad de recuperar la figura socrática como expresión palmaria del diálogo del yo consigo mismo, del diálogo del dos-en-uno, en contraposición con las tendencias platónicas en la tradición filosófica:

Sócrates, que, al contrario que Platón, reflexionó sobre todos los temas y habló con todo el mundo, no pudo haber creído que sólo una minoría era capaz de pensar, y que únicamente determinados objetos de pensamiento, visibles a los ojos de un espíritu bien entrenado, pero inexpresables en palabras, confieren dignidad e importancia a la actividad pensante. Si hay algo en el pensamiento que puede prevenir a los hombres de hacer el mal, debe ser una propiedad inseparable de la actividad misma, con independencia de cuál sea su objeto (Arendt, 2002, p.170).

El diálogo como actividad en la dualidad del yo pienso se abre la posibilidad de considerar *potencialmente* a toda la comunidad humana, hay una relación, podría

decirse, *potencial* con la pluralidad. La posición que encarna Sócrates y que alude al filósofo-ciudadano que habla con todos condensaría las rearticulaciones que Arendt pretende entre pensamiento y pluralidad, pensamiento y mundo. Si bien “el mundo exterior se impone al pensador e interrumpe con brusquedad el proceso de pensamiento” (Arendt, 2002, p. 174) y viceversa, el pensamiento exige una retirada de la inmediatez del mundo; ello no supone en la autora, como sí lo supone en Pascal, una ruptura radical del que piensa con ese mundo dado que se encuentra continuamente en relación con ese mundo en la conciencia dual de la reflexión cuando la actualiza en el diálogo. La autora refiere por otro lado que *no iniciar nunca* este diálogo solitario y silencioso que llamamos *pensar*, no regresar nunca a casa para detenerse y someter las cosas a examen tal como lo haría Sócrates, es una de las actitudes centrales del asesino de Shakespeare, Ricardo III, quien busca, además, procurarse un vivir a gusto a través de esa evasiva. El paralelismo que puede establecerse entre el hombre pascaliano y la actitud de Ricardo III es, al menos en este punto, elocuente. Al respecto, Arendt dirá que quien desconoce la relación silenciosa del yo consigo mismo donde se examina lo que se dice y lo que se hace no tendrá ninguna preocupación en contradecirse ni tampoco nunca será capaz de dar cuenta de lo que dice o hace, no le preocupará cometer cualquier delito ni se podrá obtener remordimiento alguno de su parte: entre dicha huida y el problema del mal, hay un solo paso. Considero que este último análisis es central para redondear mejor las consideraciones que se venían elaborando en torno al fragmento de Pascal. Permite además visualizar algunas de las alusiones prácticas contenidas en el planteo arendtiano. Si el mal es una posibilidad latente en la medida en que nos rehusamos a examinarnos a nosotros mismos y esta actitud se extiende ¿cómo podremos evitar este mal? Con esto no pretendo plantear que debemos esperar del pensamiento o buscar en el pensamiento prescripciones para la vida práctica ya que por sí solo no puede cambiar nunca la realidad de modo directo. El punto es más bien que nos puede conducir a abstenernos de hacer ciertas cosas. La parálisis propia del *detente y piensa* implicada en la interrupción de cualquier otra actividad que no sea la actividad de pensamiento conduce, según Arendt, a otra detención vinculada al *efecto* que produce el pensamiento cuando se retoman las ocupaciones habituales. En este segundo momento, la seguridad de lo que nos había parecido indudable antes de haberlo pensado, se pierde. En consecuencia, si lo que se estaba haciendo era aplicar reglas generales de conductas a casos particulares, lo que se experimentará a partir de ese momento es una detención o parálisis respecto de esas reglas de conducta generales dado que “ninguna de estas reglas puede

hacer frente al viento del pensamiento” (Arendt, 2002, p. 165). Algo de ese ‘detenerse y pensar’ del pensamiento y su efecto tiene consecuencias prácticas relevantes en dirección a *evitar* acciones que contribuyan al empeoramiento de la vida. Por supuesto no se trata de extender indefinidamente esta pausa, ya que como examinare más adelante la vida solitaria o soledad también encuentra sus limitaciones, pero si reconsiderar el rol que puede cumplir en la vida solitaria el *momento ético con uno mismo* en la dinámica a establecer con la comunidad. En este sentido, Arendt señala que si bien este tipo de meditación reflexiva no produce resultado alguno en el sentido de que no produce definiciones ni teóricas ni prácticas es posible que la reflexión sobre el significado de la palabra casa puede contribuir que su casa u hogar sea un poco mejor. En palabras de la autora:

Una vez que se ha reflexionado acerca de su sentido implícito —habitar, tener un hogar, ser alojado— no se está ya dispuesto a aceptar como casa propia lo que la moda del momento prescriba, aunque ello no garantiza de ningún modo que seamos capaces de dar con una solución aceptable para lo que se ha tornado «problemático» (Arendt, 2002, p.165).

En definitiva, si podemos aprender a hacernos amistosa compañía en ese interregno temporal que abre el pensamiento, si hacemos de la soledad una oportunidad de vincularnos de otro modo con el mundo común y su pluralidad, aunque ello no pueda por sí solo cambiar las cosas, nos encontraremos en una posición claramente distinta de la que estaríamos de no hacerlo.

Resultados y discusión

Tal como mencioné al principio, las distinciones que Arendt realiza entre vida solitaria (*solitude* o *Einsamkeit*), aislamiento (*isolation*) y soledad (*loneliness* o *verlassenheit*) son distinciones centrales para comprender la meditación arendtiana en torno al *pensamiento* y la *acción* de cara a las condiciones de la modernidad. Hasta aquí se ha explorado la propuesta arendtiana en torno a la vida solitaria. Sin embargo, quisiera dar algunas especificaciones importantes que hacen a las preocupaciones que motivan esa propuesta. Una de ellas es la consideración que sigue: Si bien a través de la noción de *dialogo* se puede reconocer la importancia de la vida solitaria, es importante notar que no toda soledad o vida solitaria es automáticamente un ejercicio de este diálogo. Éste es, precisamente, el caso que se viene trabajando en la figura del fragmento inicialmente comentado de Pascal en el que la vida solitaria del pensamiento (*solitude*) es enunciada y descripta en términos de lo que Arendt entiende como soledad (*loneliness*) y cuya

característica específica es la del abandono de la compañía de sí. El pesimismo contenido en el relato pascaliano que se expresa en lo que denomina el *incomprensible* placer por la soledad, puede ser interpretado, a la luz de estas distinciones, como una de las primeras manifestaciones de los peligros inherentes a la vida solitaria *bajo condiciones de modernidad*. En dichas circunstancias lo que pasará a regir la vida entre los hombres es el aislamiento (*isolation*) dada la preeminencia de lo privado en términos de la labor y el trabajo respecto del ámbito de la acción: “Lo privado, que la primera Época Moderna exigía como el supremo derecho de todo miembro de la sociedad, fue la garantía del aislamiento, sin el que no puede realizarse ningún trabajo” (Arendt, 2009, p. 179).

En ese marco, la vida solitaria corre un riesgo certero de transformarse o trastocarse en soledad. En relación a esto la pensadora alemana considera que el aislamiento, al imposibilitar el contacto con los otros, afecta de un modo particularmente dañino a quienes se dedican a actividades de pensamiento: “Los hombres solitarios siempre han experimentado el peligro de la soledad cuando ya no pueden hallar la gracia redentora de la compañía para salvarles de la dualidad, del equívoco y de la duda” (Arendt, 1998, p. 381). Así, es probable que Pascal como hombre solitario y como hombre de la modernidad, hubiera llegado a experimentar una experiencia cercana a la soledad en el sentido del abandono de la propia compañía y la de sus semejantes. En *La condición humana* Arendt sostiene que la pesadilla cartesiana se repite en Pascal. Dicha pesadilla la describe en los siguientes términos:

La filosofía de Descartes esta acosada por dos pesadillas que en cierto sentido se convirtieron en las pesadillas de toda la Época moderna, no porque esta época estuviera profundamente influenciada por la filosofía cartesiana, sino porque su emergencia era casi ineludible en cuanto se entendieron las implicaciones del punto de vista del Mundo Moderno. Estas pesadillas son muy simples y muy bien conocidas. En una de ellas se duda de la realidad del mundo y de la vida humana; si no se puede confiar en los sentidos, ni en la razón, ni en el sentido común, cabe perfectamente que todo lo que consideremos realidad sea un sueño. La otra se refiere a la general condición humana tal como fue revelada por los nuevos descubrimientos y a la imposibilidad por parte del hombre de confiar en sus sentidos y en su razón. Este último punto, la cuestión de la certeza, iba a ser decisivo en el desarrollo de la moralidad moderna (Arendt, 2009, p.304).

Si bien estas tendencias implicadas en el punto de vista del mundo moderno tienen su apogeo en el siglo XIX, ya en el siglo XVII pueden rastrearse “los experimentos de pensamiento de Nietzsche (...) completaron al final lo que había empezado con Descartes y Pascal en el siglo XVII” (Arendt, 2002, p.330). Es necesario por tanto no desestimar las potencialidades peligrosas que la vida solitaria puede contener en caso de

extralimitarse y encumbrar las tendencias logicistas del pensamiento que tienden a desarrollarse en condiciones de aislamiento. Sobre este fenómeno Arendt se pronuncia del siguiente modo: “el mero razonar sin tomar en consideración los hechos ni la experiencia, es el verdadero vicio de la vida solitaria” (Arendt, 2005, p.431). Una de las hipótesis de fondo que la pensadora alemana maneja aquí, elaborada en textos como *De la naturaleza del totalitarismo* y *Sócrates* es que el encuentro fatal entre el platonismo en filosofía, que se desarrolló con una polis en crisis, se impuso como *el* modo preeminente de llevar la vida solitaria y las condiciones de aislamiento de la modernidad, dieron lugar a una modalidad solitaria de pensamiento que tomó su forma final en el pensamiento lógico totalitario. En otras palabras, la filosofía de Platón que influyó drásticamente en el resto de la historia de la filosofía, recortó las posibilidades de que la vida solitaria pudiera ser interpelada por la pluralidad de la polis y, así, de cara a las condiciones políticas del mundo moderno, ello culminó en una práctica del pensamiento que procede por fuera de toda consideración del mundo y la otredad. En este sentido, es claro que para no caer en los vicios logicistas-platonizantes de la vida solitaria resulta necesario mantener la soledad como *momento*, ni más ni menos, siempre con la posibilidad de salir y entrar, retirarse y volver a él. Algunas de las enseñanzas socráticas pueden comprenderse en esa dirección. La vida solitaria que como matemático, filósofo y teólogo llevó Pascal no lo condujo al dos-en-uno socrático ni pudiera haberlo hecho. Por el contrario, su figura en parte representa esta especialización filosófico-científica que culmina en una huida de sí mismo, y que como tal, se encuentra inoculada en el corazón mismo de la vida solitaria que construye el filósofo y el científico a partir de la influencia platónica. Sabemos de Pascal, por ejemplo, que se transformó en un asceta jansenista que rechazó al mundo e identificó la realidad con el sueño. Durante la modernidad esta particular deriva de la vida solitaria no puede más que terminar en soledad. El aislamiento entendido como una de las características de la vida moderna trastoca la soledad y la convierte en soledad. En efecto, lo que tornaría tan insostenible la vida solitaria no es tanto enfrentarse a la débil condición mortal sino la *posibilidad* de la pérdida del propio yo y la realidad objetiva mundo. La hipótesis de Arendt en este sentido, es que la identidad del yo sólo se ratifica en la compañía de nuestros semejantes: “En la vida solitaria somos siempre dos-en-uno; merced a la compañía de otros y sólo merced a ella, nos volvemos un individuo en plenitud (...) La gran gracia del acompañamiento es que redime el dos-en-uno al individualizarlo.” (Arendt, 2005, p.431). En otras palabras, la otredad reintegra identidad,

tiene la capacidad de hacer del dos-en-uno, uno de nuevo: Lejos de la compañía de otros se pierde la propia compañía.

Es un lugar común afirmar que de la crisis aparece la oportunidad. Tal vez no debamos temerle a este lugar común, tal vez también debamos prestarnos a la tarea de realizar un balance en torno a los alcances y límites de la vida solitaria o reconfigurar su direccionalidad o sentido. La recuperación arendtiana de la figura de Sócrates es central en relación a establecer esos alcances y límites ya que, en su figura, podría decirse, se intenta guardar un equilibrio entre vida solitaria y pluralidad. Su construirse como filósofo, en Sócrates, no depende de su renuncia a ser ciudadano. Por el contrario, es en el diálogo con sus conciudadanos que se construye como filósofo. En las antípodas de esta posición se encuentra la actual pérdida del sentido común contenida en ciertas teorías o generalizaciones, cuya lejanía respecto del mundo humano puede ser visualizada como una expresión de las tensiones que adquiere la vida solitaria en el mundo moderno bajo el signo de la duda cartesiana acerca de la realidad. Con *sentido común* se establece en Arendt la referencia al sexto y más elevado sentido que unifica a los cinco sentidos como un todo y permite ajustar a cada uno de nosotros a la realidad que nos rodea:

Por virtud del sentido común, las percepciones de los demás sentidos revelan la realidad y no se sienten simplemente como irritaciones de nuestros nervios o sensaciones de resistencia de nuestros cuerpos. Un apreciable descenso del sentido común en cualquier comunidad y un notable incremento de la superstición y charlatanería son, por lo tanto, signos casi infalibles de alienación del mundo. Esta alienación —la atrofia del espacio de aparición y el debilitamiento del sentido común— se lleva a un extremo mucho mayor en el caso de una sociedad laborante que en el de una sociedad de productores (Arendt, 2009, p. 231).

Como sugerí antes, no se trata de extralimitarse a la vida solitaria ni de tomarla como una permanencia que se extiende indefinidamente en el tiempo. Los escritos arendtianos que apuntan a una revisión de estos asuntos nos permiten comprender que esta actitud, pensar sin considerar la pluralidad, es tan dañina como su opuesta, actuar sin pensar, y que debe ser refrenada a través de un renovado compromiso con lo común y la presencia de otros. La emergencia mundial de la pandemia, dio lugar en múltiples ámbitos disciplinarios a una variedad de reflexiones sobre el sentido y/o rumbo de la situación. Desde entonces, la comunidad filosófica ha estado profundamente activa saciando la necesidad de respuestas rápidas y urgentes que repiten el gesto de ansiedad y urgencia cifradas en lo que se bautizó, curiosamente, la *carrera* por la vacuna, como si un deseo de protección también se cifrase allí en el gesto de pensar, escribir e interpretar. Así, por momentos, la filosofía pareció recuperar algo de su perdido viejo

encanto y en esa misma medida, sus históricos irresponsables yerros no tardaron en hacerse notar.³En una conferencia intitulada *La preocupación por la política en el reciente pensamiento filosófico europeo* de 1954, Arendt sostiene insistiendo en una de las hipótesis fundamentales de toda su obra, que la mayoría de las filosofías políticas tienen su origen en la actitud hostil del filósofo hacia la polis, hacia la esfera de los asuntos humanos, y que es posible hallar esta vieja actitud en la mayoría de los periodos de la historia de la filosofía: la vida solitaria del filósofo, desde entonces, adoptó esta inquietante orientación. En consecuencia, la preocupación del filósofo por la política “ha sido un sentimiento de autoprotección y de cerrada defensa de sus intereses profesionales” (Arendt, 2005, p. 515) más que una asombrada actitud desinteresada por tales asuntos. Tal vez ya es hora de pensar, en este plano, hasta qué punto no se repiten hoy los vicios de la vida solitaria, tanto en relación a quienes asumen la responsabilidad de pensar la pandemia, como en relación a aquellos que actúan evadiendo su relación dialéctica consigo mismos y en su soledad salen a esparcir el virus; u aquellos que optan por la aplicación sistemática de reglas generales que se transforman en una maquinaria de destrucción más grande que la misma enfermedad. Curiosamente, Arendt encuentra entre el proceso deductivo que llega a las peores conclusiones posibles propia de la vida solitaria no dialógica y la observancia sin concesión de preceptos generales, propia de la acción sin pensamiento, ingentes similitudes. En ambos casos, la responsabilidad es anulada y la deshumanización que implican, un hecho consumado. La idea, por ejemplo, de que el virus tiene un desarrollo ‘necesario’, una curva que necesariamente se despliega para luego decaer por sí sola, actúa como una caja de resonancia en la que hacen eco viejas ideas en torno a la fatalidad que ponen en jaque nuestra capacidad política para actuar frente a aquello que se muestra como inevitable. Es a partir de aquí que de esta manera anidan viejas metáforas acerca del fin. Optimismo o decadencia fueron dos grandes modos de situarse en la historia en la modernidad. Ambos modos, son un claro ejemplo de la tesis arendtiana según la cual en la modernidad se produce una fuerte desarticulación entre las categorías de la vida activa labor, trabajo, acción y el par público-privado. En este sentido, no sólo resulta imprescindible desprendernos de ciertos modos de comprender la historia sino comenzar a dar cuenta de modos de comprensión histórica que resalten el ejercicio de las posibilidades juiciosas de la acción. En lo tocante a las filosofías actuales que vaticinan un fin y los enfoques científicos que, en su desencanto, esperan “picos” necesarios desestimando acciones coordinadas, resulta estimable apreciar que apelar a la categoría de fin y necesidad para describir

nuestra situación actual es reincidir en el problema político de la historia en la modernidad y es no tener presente que en la historia no hay autores tales como dios, la naturaleza o la providencia, sino sólo actores que continuamente están haciendo o construyendo su espacio mundano en el mundo con la ayuda de los artistas, los poetas, historiógrafos y escritores. El pensamiento arendtiano escribe en la convicción de que las experiencias políticas claves de nuestro tiempo requieren un tipo de abordaje tan novedoso como el acontecimiento mismo del cual se ocupa. Esta novedad es tal que simplemente se pierde si se intenta deducir de precedentes lo que carece de ellos estableciendo analogías con lo ya conocido o si se intenta abordar los fenómenos en términos de progreso o fatalidad. Sabemos ya que tanto la fatalidad histórica como la extrema racionalización de los procesos arrastran los problemas que aparecen durante la modernidad entre conciencia histórica y praxis. La causalidad y la necesidad, a la hora de realizar un análisis, falsifican la novedad del acontecimiento y destruyen la singularidad de los relatos. El trabajo de Arendt en torno a la historia permite re vincular la historia con la novedad del acontecimiento histórico y con su cualidad de iniciar algo. Este es uno de los motivos por los cuales apela en *Los Orígenes del Totalitarismo* al concepto de 'cristalización', que aparece como un modo de dar cuenta del doble lugar que constituye al acontecimiento, el de una novedad irreductible por un lado, y el de su inscripción histórica en ciertos elementos precedentes que no obstante no lo determinan, por el otro. Bajo estas caracterizaciones, el pasado y el futuro dejan de ser vistos como entidades homogéneas y empiezan a ser tratados como un eventual comienzo que se revela a partir de la irrupción de un acontecimiento presente. La acción humana es así re-vinculada a la pluralidad como una de las condiciones básicas de la vida en la tierra. Su especificidad descansa en la natalidad, en la capacidad de iniciar algo nuevo. En efecto, nada necesario describe el transcurrir de la historia "La «ley de hierro» de la historia siempre fue sólo una metáfora tomada en préstamo a la naturaleza" (Arendt, 1996, p. 70). Respecto de esta capacidad de iniciar de la acción Arendt señala que es central pensarla, equilibrarla o tensarla en relación a la facultad humana de prometer y cumplir promesas o acuerdos mutuos, de modo tal que sea posible lidiar con el carácter impredecible de la acción y darle cauce o estabilidad a lo que de otro modo no lo tendría. La facultad de prometer y cumplir las promesas es la reparación o el contrapeso ineludible de cara a lo imprevisible de la acción y la caótica incertidumbre del futuro. Lo único que podrá decidir el rumbo serán los compromisos y promesas mutuas que tiendan a estabilizar mediante acuerdos el carácter imprevisible de la acción al establecer, según la conocida metáfora

arendtiana, islas de previsibilidad en un océano de incertidumbre. El artificio humano que nos incluye e incluye a científicos y técnicos, posible gracias a esa capacidad de iniciar y estabilizar, no puede dejar de pensarse a la luz de esta tensión entre iniciativa y acuerdos mutuos. Parte de nuestra problemática actual precisamente está vinculada al hecho de que la intervención humana sobre la naturaleza no ha sido estabilizada, de algún modo, en esos acuerdos mutuos, de modo tal que “hemos comenzado a proyectar nuestro propio carácter impredecible a ese reino al que creíamos regido por leyes inexorables” (Arendt, 1996, p.70) transformando la naturaleza en el escenario de lo imprevisible mismo. Hoy más que nunca se torna indispensable establecer acuerdos en relación a lo que damos lugar y revisar equilibrios tanto en el plano del pensamiento como en el plano de la acción. La crisis a la que asistimos no es totalmente nueva, aunque sí lo es el aspecto que ha tomado. Refleja en parte una crisis más general, vinculada al mundo moderno en las sociedades de consumo atomizadas, se inscribe históricamente allí pero también posee una especificidad propia. Dicha especificidad será difícil de captar si sólo ajustamos nuestras acciones o teorías a marcos preestablecidos o generalizaciones que no dan cuenta de las múltiples realidades que se pretenden agotar en dichos marcos. En el artículo *La crisis de la educación*, Arendt señala:

Una crisis nos obliga a volver a plantearnos preguntas y nos exige nuevas o viejas respuestas pero, en cualquier caso, juicios directos. Una crisis se convierte en un desastre sólo cuando respondemos a ella con juicios preestablecidos, es decir, con prejuicios. Tal actitud agudiza la crisis y, además, nos impide experimentar la realidad y nos quita la ocasión de reflexionar que esa realidad brinda (...) Siempre que, en la política, la razón humana sensata fracasa o desiste del esfuerzo de dar respuestas, nos enfrentamos con una crisis; esta clase de razón es en realidad ese sentido común gracias al cual nosotros y nuestros cinco sentidos nos adecuamos a un único mundo común a todos y con cuya ayuda nos movemos en él. En la actualidad, la desaparición del sentido común es el signo más claro de la crisis de hoy (Arendt, 1996, p.186).

Saúl Friedlander, en el texto *En torno a los límites de la representación* caracterizó al exterminio de los judíos de Europa como un suceso límite en cuanto nos enfrentó con un hecho que “pone a prueba nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación” (Friedlander, 2007, p. 23). Hannah Arendt va, quizás, un poco más allá y plantea no sólo que nuestras tradicionales categorías de representación han sido desafiadas, sino que nuestras categorías de pensamiento político y nuestros *criterios* para realizar juicios morales estallaron junto a la aparición del suceso totalitario. La irrupción de este suceso fue, podría decirse, semejante a un terremoto que destruyó todos los instrumentos de medición. En ese escenario podría haberse pensado la tarea

de comprender y juzgar como una tarea imposible, sin esperanzas, o acaso inútil. Sin embargo, frente a este problema Arendt respondió:

La pérdida de los criterios, que de hecho determina al mundo moderno en su facticidad y que no es reversible mediante ningún retorno a los buenos Antiguos o el establecimiento arbitrario de nuevos valores y criterios, sólo es una catástrofe para el mundo si se acepta que los hombres no están en condiciones de juzgar las cosas en sí mismas, que su capacidad de juicio no basta para juzgar originariamente (Arendt, 1997, p. 56).

La crisis puede trastocarse en oportunidad y no catástrofe en la medida en que se ejerza esa capacidad de juicio. Que ciertos fenómenos hagan estallar todas las categorías preconcebidas de pensamiento político y juicio no implica ni debe implicar que haya que sucumbir a la impotencia de dejar de pensar o formular juicios. Ahora bien ¿Cómo ejercer el juicio bajo tales condiciones? ¿Cómo hacerlo si el sentido común ha quedado unido al prejuicio? ¿Cómo el juicio, que, según Arendt, encuentra su validez última en el sentido común, puede prestarnos ayuda? Si bien para Arendt el juicio es autónomo una de las características distintivas respecto del pensamiento y que le dan su carácter político es su estricta mundaneidad. La suposición que manejo en esta dirección es que las consideraciones que aparecen en *El pensar y las reflexiones morales*, ratificadas diez años después en *La vida del Espíritu*, y la recuperación de la figura socrática son relevantes para responder a la pregunta acerca de cómo es posible ejercer el juicio y mantener su autonomía *en condiciones de* desertización de lo político, en condiciones de *crisis*. Una respuesta posible a este interrogante afirma que para poder abordar el problema del juicio de cara a la “doble pérdida del mundo” y el “sinsentido del sentido” que afecta a la época moderna, y la nuestra, Arendt no sólo no desestima las posibilidades que abre el *fin de la tradición* vislumbrado en la irrupción del acontecimiento totalitario sino que además elabora una específica interpretación de lo que significa *pensar* para sortear la problemática señalada. En líneas generales, el pensamiento es clave políticamente *en épocas de crisis* no en tanto que preparación indispensable para decidir lo que será y evaluar lo que ya no es, sino en tanto que “tiene un efecto liberador sobre otra facultad humana, el juicio” (Arendt, 2002, p. 180). Si el pensamiento es entendido como el movimiento crítico dialógico del pensar, ello hará posible que los hábitos morales inamovibles fosilizados en preceptos generales inflexibles pierdan su influencia y procure así al juicio la libertad necesaria para operar en un espacio abierto a la distinción y al discernimiento plural. Lejos de extraer conclusiones nihilistas de las características disolventes del pensamiento y del fin de la tradición, encontrará en ello algunas de las claves para hacer pensable una comunidad política en la que el

pensamiento crítico no prescriptivo *reasegure* las condiciones de la autonomía del juicio. Tal como la pensadora alemana llevó hasta sus últimas implicancias, en *La vida del espíritu*, la distinción kantiana entre pensar y conocer sin dejar a un lado sus conexiones mutuas, y conquistando con ello un nuevo terreno de consideraciones, de manera similar podría procederse respecto de la distinción entre pensamiento y juicio. Detenernos en esa distinción y sus mutuas articulaciones será central para comprender el funcionamiento del juicio en *tiempos de crisis*. Si bien el pensamiento o la comprensión no pueden por sí solos cambiar las cosas, sus articulaciones con el mundo de la acción y el discurso deben acompañar a las luchas o batallas que los humanos libran aún a expensas y antes de comprender. La comprensión, que nunca es acabada ni finita mientras esas luchas se desenvuelven, no sólo es posible, sino que se vuelve necesaria.

Conclusiones

Muchas son las reflexiones que, en lo concerniente al actual momento histórico, pueden abrirse desde la lectura de una autora como Hannah Arendt quien, como el personaje de la parábola de Kafka intentó situarse en el espacio que hay 'entre el pasado y el futuro' cultivando conscientemente una manera de pensar comprometida con la política, la historia y su presente. Tal vez si intentamos situarnos en esa brecha de pensamiento podremos aprender a soportar y enfrentar el impacto de la realidad resistiendo a las fuerzas paralizantes tanto del optimismo imprudente como las del pesimismo especulativo. El diálogo sin definiciones y reflexivo en la dualidad del yo y su efecto liberador sobre el juicio pueden brindar importantes pautas en este sentido. Los diálogos socráticos son aporéticos, y la argumentación no conduce a ninguna parte o discurre en círculos, de ahí que el pensamiento no posee en este posicionamiento función normativa alguna, no prescribe nada, ni conduce a verdad alguna. Esto no será sin embargo una razón para rechazarlo ya que es precisamente esta característica la que gatilla con la facultad del juicio y habilita, en situaciones extraordinarias, a "liberar el juicio" para que el juicio pueda valerse del sentido común y validarse en él. ¿Cómo puede derivarse alguna cosa relevante para el mundo en que vivimos de una empresa sin resultados? Lo fascinante es que precisamente como no tiene resultados, porque más bien implica un detenerse y dialogar, tiene implicancias centrales para el mundo en el que vivimos. En la pregunta final de *¿Qué queda? Queda la lengua materna*, 1964, GüntherGaus indaga sobre unas palabras que Arendt le dedica a Jaspers en un homenaje. Arendt relata su vínculo con Karl Jaspers y finaliza su respuesta expresando

que aventurarse en el ámbito de lo público, iniciar algo nuevo, actuar, requiere de una confianza en los seres humanos “en lo humano de todos los seres humanos” (Arendt, 2005, p.40).

Bibliografía

- Arendt, H. (1995). *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.
- Arendt, H. (2005). *Ensayos de comprensión 1930-1954*. Madrid: Caparrós.
- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.
- Forti, S. (2001). *Vida del espíritu y tiempo de la polis. Hannah Arendt entre filosofía y política*, Madrid: Cátedra
- Friedlander, S. (2007) *En torno a los límites de la representación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pascal, B. (2018). *Pensamientos*. Barcelona: Brontes.

Referencias

1. Esta interrupción es tal, sostiene Arendt, que es como si el pensamiento paralizase de la misma manera que un exceso de conciencia de sí puede detener el automatismo de las funciones corporales.
2. El modo que Arendt elige para caracterizar al pensamiento se enmarca en una tesis más general acerca de la diferencia entre ser y pensar cuya fuente más cercana aparecería en el pensamiento kantiano a partir de su famosa distinción entre pensamiento y conocimiento.
3. Merece mención en este aspecto los interesantes señalamientos que en nuestro país le realizó Jorge Alemán a Giorgio Agamben en *Página/12* y la más reciente discusión originada a partir de un texto apocalíptico del filósofo BifoBerardi.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



LA FUERZA DISCONTINUANTE DEL OLVIDO EN LA FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN

THE DISCONTINUING FORCE OF FORGETTING IN THE PHILOSOPHY OF WALTER BENJAMIN

Resumen¹

La crítica benjaminiana diagnostica una caída de la experiencia en la modernidad y llama a revisar las coordenadas temporales en las que esta ha cifrado la posibilidad de una transformación histórica. En este estudio abordamos uno de los temas clave de esta problematización: la relación entre olvido y memoria como condición que permite abrir una pausa dentro del *continuum* de un tiempo vaciado, a fin de recuperar una posibilidad de experiencia. Para ello, efectuaremos un recorrido sobre algunas de sus lecturas de Baudelaire, Freud, Bergson y Proust, analizando las particularidades que, sobre el final de los años '30, le permiten elaborar la peculiar conceptualización de una de las nociones centrales de sus tesis *Sobre el concepto de historia*, a saber, la "rememoración". Problemática que incorpora el olvido como instancia basal del trabajo de memoria, mostrando la fuerza discontinuante del tiempo y una vía capaz de alojar una experiencia frente la sentencia de su caducidad.

Palabras clave: olvido; experiencia; discontinuidad; rememoración.

Abstrac

Benjamin's criticism diagnoses a decline in experience in modernity and calls for a review of the temporal coordinates in which it has encrypted the possibility of a historical transformation. In this study, we address one of the key themes of this t

¹Referencias

¹ Otra versión breve de esta problematización fue presentada y publicada en el marco del PICT 2014-2964 "La dialéctica de la modernidad en Walter Benjamin", dirigido por Francisco Naishtat.

problematization: the relationship between forgetting and memory as a condition that allows opening a pause within the *continuum* of an emptied time, in order to recover a possibility of experience. To do so, we will make a tour of some of his readings of Baudelaire, Freud, Bergson and Proust, analyzing the particularities that allow him to elaborate the peculiar conceptualization of one of the central notions of his thesis *On the concept of history*, namely, "remembrance", at the end of the 1930s. Problematic that incorporates forgetting as a basal instance of memory work, showing the discontinuous force of time and a path capable of accommodating an experience in front of the sentence of its expiration.

Key words: Oblivion; Experience; Discontinuity; Remembrance.

Introducción

La importancia y productividad de la discontinuidad en el pensamiento de Walter Benjamin es, sin dudas, fundamental. Y lo es, entre otras tantas razones, debido a la potencia política de la cual ella es portadora: sobre todo, en relación con la posibilidad que entraña de hacer lugar a una nueva comprensión cualitativamente ampliada de la temporalidad, así como del modelo de la historia desde la cual abordarla pero, además, en tanto de ella depende la oportunidad de construir una forma de la experiencia cuando parecía encontrarse en vías de extinción.

En este sentido, cabe señalar que para la reflexión benjaminiana, la temporalidad es mucho más que un flujo o una variable de análisis. Ella es la *condición de posibilidad* que permite diagnosticar y elaborar una lectura de la experiencia en su facticidad histórica específica. Por eso, el esfuerzo benjaminiano apuntará a resituar desde novedosas coordenadas teóricas las conceptualizaciones vigentes respecto del tiempo y de la experiencia así como también a exponer críticamente las limitaciones de las matrices de comprensión de estas temáticas que han sido impulsadas por las narrativas positivas del progreso y por la tradición *etapista*

de la filosofía de la historia, en la cuales el tiempo es un vector más o menos uniforme, evolutivo y cuyo devenir pareciera poder asegurar por sí mismo e *in crescendo* una acumulación de conquistas del hombre en la historia. Por el contrario, para Benjamin, no sólo el *continuum* del progreso de la historia, en su avance infinito, indetenible y sin pausa, no hizo más que dejar cadáveres a su paso, sino que este arrasamiento maquinal y maniqueo de las posibilidades del tiempo impidió además una valoración cualitativa del mismo a nivel de la experiencia, campo clave para la dimensión emancipatoria que intenta abrir la visión particularizada de la temporalidad histórica benjaminiana. Cuestiones, todas ellas, que necesitan ser entonces planteadas desde la paradójica productividad que evidencian tanto las pausas como las detenciones, así como también las demoras, las cavilaciones o las suspensiones. Con lo cual, la importancia de la relación entre tiempo y experiencia es, en este sentido, decisiva.

Ya desde sus primeros ensayos, desarrollados en el marco de su acercamiento a la *Jugendbewegung*, Benjamin nos alertaba acerca de la urgencia de concretar una ampliación del concepto de experiencia en un sentido metafísico-espiritual (cf. *Ob. II/1*, 2007, p. 164). Esta inquietud se mantendrá hasta sus últimas obras e irá cobrando distintos tonos y matices de acuerdo a sus específicos contextos de problematización: desde el marco de su proyecto sobre los pasajes de París, donde la indagación de los efectos de la técnica moderna permite explicar el empobrecimiento y la retracción aurática de la experiencia a manos del tiempo maquínico propiciador de las vivencias, hasta en los fragmentos sobre historia, donde la experiencia es tematizada como corolario implícito de una indagación general sobre el tiempo-ahora [*Jetztzeit*] en tanto clave de una temporalidad mesiánicamente recargada (Gagnebin, 1987 y 2014)².

²² Si bien en el contexto de Sobre el concepto de historia el concepto de experiencia no aparece referido especialmente, es sabido (Mosès, 1993; Gagnebin, 2014; Weigel, 1996) que estos fragmentos, en su conjunto, se disponen como claves para dar con una comprensión ampliada de la misma. La conceptualización de la temporalidad implícita en las *Tesis* se asienta en una dimensión cualitativa y crítica que Benjamin va elaborando desde diversas fuentes y líneas de problematización en los años anteriores (la temporalidad recargada que concentra la idea de “tiempo-ahora” [*Jetztzeit*] es un ejemplo de ello).

Pero, en todos los casos, las posibilidades de *complejización* de la experiencia aparecen, para Benjamin, vinculadas a la posibilidad correlativa de una redensificación de la temporalidad y del aparato conceptual dispuesto a comprender sus tensiones desde adentro, lo cual solo podrá cumplirse al efectuar una cierta pausa o detención “del tiempo”. Por eso, tal como veremos a continuación, la dinámica entre memoria y temporalidad pero, sobre todo, aquella que se da entre memoria, olvido y experiencia será una llave analíticamente fértil para abordar algunos aspectos centrales de esta cuestión.

Así, en el presente artículo nos abocaremos a explorar las tematizaciones elaboradas por Benjamin en torno al tópico de la experiencia y las condiciones modernas de su darse. Puntualmente, nos dedicaremos a mostrar de qué modo su acercamiento a la figura y poética de Charles Baudelaire durante los años '30, permite reunir los principales elementos a partir de los cuales constelar un nuevo abordaje tanto de la temporalidad como de la historia y la experiencia a la luz de la ambivalente relación que tiene lugar entre memoria y olvido. Pues, lejos de plantearse en términos oposicionales, ambos elementos se hibridan y discontinúan a tal punto que permiten producir la emergencia de una experiencia entendida como un acto fundamental de rememoración [*Eingedenken*].

En este sentido, la recuperación del acercamiento benjaminiano a Baudelaire funcionará como una clave de lectura potente desde dos niveles complementarios: por un lado, en tanto permite denunciar las gramáticas que intentaron comprender la experiencia basándose en la univocidad de un tiempo homogéneo (reduciendo toda comprensión al cálculo de sus dimensiones netamente cuantificables), y por otro, en la medida en que permite afirmar una temporalidad con aspectos cualitativamente recargados, capaz de desmontar el carácter secuencial de la relación entre pasado, presente y futuro. En cuyo seno reposaría, de modo larval, una rehabilitación de la experiencia que resultaría de la potencia interruptora del tiempo lineal y se concretaría en la *correspondencia* imprevisible que tiene lugar en la rememoración de lo sido en el ahora.

En definitiva, consideramos que la lírica de Baudelaire permite a Benjamin ampliar la matriz temporal desde la cual abordar la evanescencia de los fenómenos de la modernidad urbana (*shock*, moda, consumo, etc.) a fin de facilitar el desmontaje de los abordajes continuistas de la temporalidad, particularmente poniendo en foco la

falta de historicidad de la memoria que todos ellos presuponen. Porque si bien las perspectivas tradicionales que buscaron resignificar la importancia de la temporalidad para el pensamiento filosófico siguen entendiendo a la memoria como una tarea de construcción centrada en el tiempo presente y sostenida por la voluntad de la conciencia, Benjamin planteará, en cambio, la necesidad de concebirla desde una gramática temporal basada en la suspensión y, por eso mismo también, fuertemente recargada que, según buscaremos mostrar, deberá reconocer la decisiva operatoria de la que es poseedor el olvido. De ahí la hipótesis que guía nuestro análisis y sostiene que esta discontinuación del tiempo requiere ya no pensar al olvido, simplemente, como el reverso negativo y relegado de la memoria, sino, más bien, como su más potente condición.

I.

El acercamiento de Benjamin a las obras de Baudelaire comienza tempranamente. Entre 1914 y 1915 él mismo realiza las primeras traducciones al alemán de algunos de los poemas incluidos en *Tableaux Parisiens* y, en 1923, se publica como edición bilingüe precedida, a modo de prefacio, por el ensayo “La tarea del traductor”. Sin embargo, este vínculo se consolidará recién hacia mediados de los años '30, con la recuperación crítica de buena parte de su obra como material fundamental para el desarrollo de su proyecto dedicado a la modernidad parisina: *Das Passagen-Werk*³. Su plan de escritura dedicado a los pasajes de París como emergentes capaces de condensar, en su novedad y singularidad, toda una “filosofía material de la historia del siglo XIX” (Tiedemann, 2010, p. 284), tenía en la figura y la poética del parisino un pilar inmovible sin el cual no podría realizarse.

Sin embargo, dada la magnitud del propósito y las trágicas circunstancias histórico-biográficas que impidieron a Benjamin la concreción de su mayor programa filosófico, cobran protagonismo una serie de artículos breves en los cuales se presentó un adelanto de su estrategia expositiva y de las principales líneas de investigación a desarrollar allí. Las dos versiones del *Exposé* “París, capital del siglo XIX” (1935 y 1939), cuyo quinto apartado lleva por título, justamente, “Baudelaire o las calles de

³³ El proyecto sobre los pasajes de París comienza a ser elaborado por Benjamin en una primera etapa que va desde 1927 a 1929 y, tras una pausa, es retomado en 1934 y trabajará en él hasta su muerte en 1940. En este caso, entonces, tomamos como referencia la labor desarrollada puntualmente en la segunda parte del proyecto.

París”, dan prueba de ello. Asimismo, también debemos consignar otros dos artículos dedicados específicamente al poeta: “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938) y su reformulación crítica de unos meses después, “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939)⁴. Ambos textos, considerados por Benjamin como “una suerte de modelo en miniatura [*Miniaturmodell*] del todo” (2005, p. 955), nos permiten afirmar que, en orden a la realización de la arqueología materialista de la modernidad que buscaba el proyecto, la biografía y la lírica baudelaireanas constituyen, sin dudas, un mojón fundamental.

Ahora bien, considerando el vasto horizonte textual mencionado, quizás sea “Sobre algunos motivos en Baudelaire” el ensayo que mejor nos permita ordenar y avanzar en nuestro análisis. Esta elección responde a dos grandes motivos: por un lado, se trata de un material concebido y finalizado por nuestro autor en el que pueden verse reunidos sus principales posicionamientos filosóficos sobre la modernidad baudelaireana; y, por otro, porque “Sobre algunos motivos...” es una versión revisada y ampliada por el propio Benjamin, con la cual el berlinés buscaba resolver algunas objeciones que su trabajo anterior sobre Baudelaire había recibido por ser demasiado poco materialista. De modo que, estratégicamente, la justificación de su lectura crítica parece inapelable⁵.

Desde sus primeras páginas, *Sobre algunos motivos en Baudelaire* plantea un escenario contundente: “Baudelaire contaba con lectores a los que la lectura de la poesía plantea ciertas dificultades” (*Ob. II/1*, p. 207). El público al que se dirige *Les fleurs du mal* (1857) se caracteriza, para Benjamin, por su volatilidad. Es una audiencia, insiste Benjamin, con cuya “fuerza de voluntad y con su capacidad de concentración no se llega muy lejos” ya que ellos “dan preferencia a los goces sensuales; y están familiarizados con el ‘spleen’ que acaba con la receptividad y el

⁴⁴ Además de los textos mencionados, es preciso reconocer la centralidad del apartado J del *Passagen-Werk* titulado, justamente, “Baudelaire” -el cual reúne los fragmentos dedicados al poeta- así como el conjunto de anotaciones con que el berlinés acompañaba la elaboración de su trabajo central sobre los pasajes y en el que, entonces, se retoman sus motivos principales publicada como “Parque central” [*Zentralpark*] (1939).

⁵⁵ Las fuertes críticas que el primer manuscrito recibió por parte de Theodor Adorno en el que este señalaba la fragmentación del abordaje benjaminiano y la falta de mediación dialéctica entre las escenas allí presentada (Cf. *GB. V*, pp 431, 432) mente corregido.

interés” (*Ob. I/2*, p. 207)⁶. Todo París se encuentra envuelto en la gris opacidad del *spleen* moderno. Ese “monstruo delicado” –tal como el mismo Baudelaire allí lo refiere– se ha impuesto sobre los hombres sin contrapeso alguno y los ha condenado al tedio, al aburrimiento y al desgano ante la acción o, más sencillamente, a la melancolía entendida como el *mal du siècle* (cf. Baudelaire, 1977, pp. 39, 49).

No obstante, esta indiferencia no debe explicarse en función de motivos textuales o artísticos, sino que el *spleen* que habita las audiencias del inicio del siglo XX se debe a transformaciones de otro orden, a una mutación mucho más fundamental y, en cierto sentido, “estructural”: el abúlico recibimiento de *Las flores del mal* exige ser visto como un síntoma particular que revela la modificación decisiva y de orden general acerca de las condiciones de la experiencia en la modernidad. Tal es el diagnóstico de Benjamín:

si las condiciones de recepción de poemas líricos se han vuelto en verdad desfavorables, no resulta difícil imaginarse que la poesía lírica raramente conserva todavía el contacto con la experiencia de los lectores. Esto podría deberse a que la experiencia propia de éstos se ha modificado en su estructura (*Ob. I/2*, p.208).

Ahora bien, ¿qué quiere decir que se ha modificado la estructura de la experiencia y que, por lo tanto, sus condiciones de posibilidad también han cambiado? Como señala Michael Löwy (1993), la transformación de la experiencia está estrechamente ligada en Benjamin a la lectura de los efectos de las modificaciones estructurales del capitalismo señaladas por Karl Marx en *El Capital* (1867), quien insistía en dar cuenta de las alteraciones sufridas por el sujeto trabajador desde la revolución industrial a la fecha: un sujeto que encuentra enajenadas sus posibilidades vitales en la consagración maquínica de su existencia y que se ha vuelto una suerte de autómatas, un títere alienado, con gestos repetitivos, mecánicos y vaciados de sentido, un sujeto automatizado para quien el trabajo enajenado le impide una conexión plena con su entorno.

Es esta misma transformación la que aparece como imagen de la modernidad en la prosa baudelairiana. Pues, como afirma Benjamín explicitando su compromiso

⁶⁶ Cabe aclarar aquí que el propio Baudelaire se incluye en su caracterización de los hombres modernos y se equipara él mismo con sus lectores, con aquellos a los que, en el poema introductorio de *Las flores del mal* -titulado, justamente “*Au lecteur*”-, designa como sus iguales: “Hipócrita lector, mi igual, mi hermano”. (1977, p. 40).

con el poeta, “su obra [la de Baudelaire] no sólo es susceptible como cualquier otra de una determinación histórica, sino que quiso serlo y es así como se entendió a sí misma” (*Ob. I/2*, pp. 216, 217). Con lo cual, que “Baudelaire ha[ya] colocado la experiencia del *shock* [*Chockerlebnis*] en el corazón mismo de su trabajo artístico” (*Ob. I/2*, p. 216) da cuenta de su evidente vocación por hacer de su tiempo y de la singular forma de la experiencia que allí se encontraba planteada, la materia prima de su poética. Punto que resulta capital para el análisis de las transformaciones de la temporalidad que acarrea la experiencia en la modernidad para ambos autores.

II.

Tanto Benjamín como Baudelaire sintetizaron el ritmo infernal de la modernidad a partir del incuestionable protagonismo del *shock*: la relación de asombro y sorpresa que los pasantes –*flâneurs*– que habitan y recorren las calles copadas por la oferta de consumo de la sociedad industrial *vivencian*; la novedad que, con sus diversos objetos y estímulos, el capitalismo les propone. La dinámica de percepción discontinua y siempre entrecortada es la clave que determina la aprehensión sensorial de todos los fenómenos en la modernidad. El *shock* deviene así la forma de salirse por segundos del tedio del *spleen* en el que la época los sumerge, pero sin poder hacer de ello una experiencia porque el efecto de su innovación se agota no bien aparecido.

Como bien describe la prosa de Baudelaire, la relación entre sujeto y experiencia replica entonces, ella misma, la dinámica del *shock*. Lo cual consagra inmediata e instantáneamente las vivencias que dichas sensaciones e impresiones han producido. Instante tras instante, afirmando siempre la fugacidad de un ahora que se desvanece, el *shock* apuntala una vivencia que entroniza una matriz atomizada y fragmentaria que subjetiva al sujeto moderno en una individualidad que, lo sorprende y estimula con su novedad, pero que enseguida lo melancoliza por su incapacidad de hacer lazo con el mundo. Este “estigma de la vida moderna” (Hansen, 2011-2012, p. 348), es tal porque funciona como el componente último (o primero) de toda percepción y opera como su límite: es la condición de posibilidad de todas las impresiones (el componente sorpresa que permite que ocurran) y, a su vez, es el punto infranqueable más allá del cual queda clausurada toda otra apertura sensorial. La captación del *shock*, por ende, “esteriliza la experiencia” (Amengual, 2008, p. 53), abriendo una forma compensatoria y superficial de acceso al mundo, la que

concentran las vivencias. Estas se caracterizan por la fugacidad de su duración, pero también, por el eterno presente en el que buscan extender su interioridad vacía, sin admitir la posibilidad de articularse con lo ya sido pero tampoco con el porvenir. Las vivencias afirman así la percepción de un tiempo entendido como mera evanescencia, como secuencia vacía y abstracta, indiferenciada temporalidad de un instante que no llega a discontinuar la linealidad del tiempo ni a hacer pausa. Así, Benjamin concluye que, en la modernidad, “la experiencia [*Erfahrung*] ya difunta, eufemísticamente, se llama vivencia [*Erlebnis*]” (*Ob. I/2*, p. 290). La temporalidad del *shock* solo abona una mínima percepción atomizada e individual, como si fuese una punta, o un *hápx* remanente, del soterrado proyecto moderno de un tiempo de la historia.

La experiencia, en consecuencia, parece haber extraviado en la modernidad la perspectiva práctica de su realización. Su capacidad articuladora difiere de la vivencia: los “rasgos definitorios del *shock* hacen imposible la asimilación, transmisión y elaboración de lo vivido y, consecuentemente, desarticulan el carácter social y compartido de la experiencia” (Amengual, 2008, p. 52). En efecto, obturada incesantemente por el *shock* no hay espesor histórico donde asentar una tradición, una narración, una transmisión que se abra a diálogos, montajes y constelaciones entre elementos impensados y de diversa procedencia.

Pero entonces Baudelaire permite a Benjamín hacer inteligible el alcance determinante de este régimen perceptivo-sensorial impuesto por la *chockerlebnis*: no sólo posibilita una comprensión de la modernidad desde su cara interna, sino para además señalar el riesgo que dicha vivencialidad comporta respecto de las posibilidades concretas de producir una transformación histórica. En efecto, la dinámica temporal del *shock* fractura y separa los tiempos de modo que sólo perviva un eterno presente. La doble escisión entre pasado y presente, y entre futuro y presente, es cabal para la reproducción de este régimen subjetivo en el que las direccionalidades del tiempo aparecerán subsumidas a una “creciente auto-alienación del hombre” (*Ob. I/2*, p. 290) que ocurre siempre en tiempo presente. El hombre, así, impedido de una relación experiencial con el mundo, “hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor” (*Ob. I/2*, p. 290). El modo inerte con el que este parece entrar en relación con el tiempo sido, se replica en la carencia de imaginación de otras posibilidades por venir; así, pasa revista a “los momentos de su vida pasada

como si se tratase de un racimo de posesiones descartadas, tratando de recordar su significado, de encontrar sus ‘correspondencias’” (Buck-Morss, 1995, p. 213).

Esta noción -las correspondencias- no sólo enlaza otro eco baudelairiano en Benjamín⁷⁷, sino que traza, tal vez, un horizonte de redención posible para la caída de la experiencia. Se trata de una idea con la cual Benjamín apunta a producir una nueva vinculación entre pasado y presente cuya novedad aparece direccionada hacia un espesor histórico que es antitético a la dinámica de innovación del *shock*. Las correspondencias baudelairianas reposicionan los objetos en cuestión a partir de una redensificación de la temporalidad que, en tanto logra “traer” el pasado al presente, es capaz, por eso mismo, de propiciar el estallido de la continuidad secuencial y, además, de sentar las bases para sostener una nueva forma de experiencia.

En su segundo ensayo sobre Baudelaire, Benjamin avanza sobre esta cuestión clave y señala, puntualmente, que las correspondencias son el contenido de los días cuyo tiempo se sustrae al orden de la vivencia, es decir, un tiempo cuyo espesor no permite ser reducida a una cadena equivalencial de instantes sucesivos porque lo que ellas nombran son los días “no señalados por vivencia alguna, no unidos tampoco a los demás y que más bien se destacan del tiempo” (*Ob. I/ 2*, p. 244). De modo que, abriendo una instancia cultural e histórica en medio del frenesí del consumo y la novedad modernos, “las correspondencias son esas fechas que pertenecen a la reminiscencia [*Eingedenken*]” (*Ob. I/2*, p. 244), días festivos, que sobresalen del calendario y suspenden su lógica cronológica habitual en la medida en que detonan su secuencialidad unilineal para habilitar, por el contrario, “el encuentro con una vida anterior”⁸⁸ (*Ob. I/2*, p. 245). Así, en las correspondencias sucede una pausa discontinuante y una reunión fundamental, en ellas se encuentran el ahora con lo sido, lo individual con lo colectivo. El choque del presente con una *vida anterior* ya no se pierde como *shock* evanescente en la individualidad de las vivencias, sino que pervive como experiencia. Y para ello precisa poder reorganizar los contenidos de la memoria.

⁷⁷ “*Correspondences*” es el título de uno de los más célebres poemas de *Les fleurs du mal* en el que el poeta parisino da cuenta de una singular imbricación temporal según la cual el París del Segundo Imperio resuena con la Grecia clásica consagrando así un reenvío temporal y sensorial. Benjamin, por su parte, recupera este concepto para nombrar la especificidad de un lazo temporal recargado sobre el que volverá una y otra vez. (Cf. Baudelaire, 1977, p. 48).

⁸⁸ Profundizando la organicidad del vínculo Benjamin-Baudelaire cabe señalar en este punto que en “Las flores del mal” se encuentra un poema cuyo título es, justamente, “*Vie antérieur*” (Baudelaire, 1977, p. 58).

En efecto, para la tarea de corte, pausa y reencuentro que acontece en las correspondencias, y como ellas implican un cierto sentido de revinculación temporal, el abordaje de la memoria se presenta como una demanda impostergable. Porque, si tal como hemos planteado, los hombres modernos devinimos autómatas “que han liquidado completamente su memoria” (Ob. I/2, p. 238), será necesario entonces elaborar una nueva concepción de esta a fin de poder reposicionar alguna forma de lazo con el pasado y, por su intermedio, con alguna vía capaz de reponer la posibilidad de experiencia.

III.

La perspectiva teórica de Henri Bergson y de su discípulo, Marcel Proust, junto con los descubrimientos psicoanalíticos de Sigmund Freud, conforman la matriz conceptual desde la cual Benjamín planteará su propia perspectiva crítica sobre la memoria en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. En este sentido, la primera mención allí refiere a *Más allá del principio de placer* (1920), texto en el que Freud plantea que:

la conciencia surge en remplazo de la huella mnémica [...] El sistema consciente se singularizaría entonces por la particularidad de que en él, a diferencia de lo que ocurre en todos los otros sistemas psíquicos, el proceso de excitación no deja tras de sí una alteración permanente de sus elementos, sino que se agota, por así decir, en el fenómeno de devenir-consciente” (Freud, 1992, p. 25).

De este modo, las impresiones que guían la experiencia psicoanalítica recaban en las “huellas permanentes” producidas por “todos los procesos excitatorios de los otros sistemas” y que “son la base de la memoria” (Freud, 1992, p. 24); es decir, “restos mnémicos que nada tienen que ver con el devenir consciente.” (1992, p. 25), incluso muchas veces “los más fuertes y duraderos son los dejados por un proceso que nunca llegó a la conciencia” (Freud, 1992, p. 25). De modo que, hacer consciente y dejar huella se presentan como operatorias no sólo diferentes sino provenientes de sistemas, en cierto punto, inconmensurables entre sí.

Ahora bien, si tal como indica Freud, la memoria opera en el registro oculto y fantasmático de las huellas, en los vestigios y los rastros de los procesos inconscientes, el recuerdo hace lo propio al ordenar su material en función de los objetivos de la conciencia, estipulando los límites concretos de su registro efectivo. El recuerdo es, para Freud, el fruto de este “trabajo” de composición, que no adviene por

orden de la voluntad sino por compulsión inconsciente. Cuestión que Benjamin retomará, de un singular modo, en las páginas de “Sobre algunos motivos en Baudelaire” al ponerlo en relación, en un primer momento, con las tesis filosóficas elaboradas por Henri Bergson en *Materia y memoria* (1898). Pues, desde su visión, allí queda perfectamente establecida la necesaria ligazón entre memoria y experiencia⁹.

Este cruce entre memoria y experiencia que allí queda establecido es el pilar a partir del cual Bergson, siempre desde la lectura benjaminiana, logra presentar un análisis todavía más enriquecido de la memoria. Un análisis que puede ser desglosado lógicamente en tres instancias pero que, necesariamente, se encuentran interconectadas: una memoria pura [*mémoire pure*] que acompaña y registra todo lo que acontece en la conciencia, una memoria hábito [*mémoire habitude*] que se encarga de repetir de forma mecánica las respuestas corporales más básicas que facilitan una ordenación de la vida y, finalmente, una memoria inmediata [*mémoire immédiate*] que inscribe el pasado puro en la acción presente y funciona, por eso mismo, como precondition de las otras dos instancias en su puesta en práctica¹⁰. Lo interesante del cruce de estas tres memorias es que no solo permite valorar de un modo ampliado una relación de la memoria con lo sido en el pasado, sino que se posiciona como un modo de inteligir los mecanismos para los cuales la memoria es impulso [*élan*] temporal capaz de crear novedad. Por eso, la memoria, dice Bergson en *La evolución creadora* (1907), refiere siempre a cierto tipo de ejercicio que se efectúa en tiempo presente:

⁹ Si bien podemos afirmar que el paradigma bergsoniano se apresta, más bien, a pensar la dimensión de la vivencia tal como fuera conceptualizada por Benjamin más que la de la experiencia plena, es preciso entender que esta desemboca del modo peculiar en el que el vitalista francés sostiene la productividad de un lazo posible entre memoria y experiencia. Recordemos que, como parte del objetivo de revivificación de la temporalidad que Bergson buscó sostener como proyecto filosófico, la experiencia es tematizada en función de la aperturidad que habilita su carácter “doble”: ella debe ser capaz de vincular tanto una intuición “del adentro como del afuera” (Bergson, 1985, p. 39). La experiencia, para Bergson, adviene por impulso de una “conversión de la atención” (Bergson, 1975, p. 153) hacia una interioridad sintiente y reflexiva, dinamizando una temporalidad específica y singular que es posible experimentar “inmediatamente” y que hace a la esencia activa de la vida. Para Bergson esta articulación es fundamental, en razón de la temporalidad dinámica propia del carácter siempre en movimiento de las intuiciones y reflexiones que hacen al juego adentro/afuera de la experiencia, le permitía también ampliar respecto de una comprensión de la memoria.

¹⁰ Cf. Bergson, H. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. (2012). Seguimos en este punto el análisis de Frederic Worms que este ofrece en *Le vocabulaire de Bergson* (2000).

[l]a memoria [...] no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. No hay registro, no hay cajón, aquí no hay siquiera propiamente hablando una facultad porque una facultad se ejerce de modo intermitente, cuando ella quiere o cuando puede, mientras que el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Sin duda, en todo instante nos sigue todo entero: lo que desde nuestra primera infancia hemos sentido, pensado, querido, está ahí, inclinado sobre el presente con el que va a reunirse, *presionando contra la puerta de la consciencia*, que quería dejarlo fuera (1977, p. 47).

Bergson sabe que la memoria es la encargada de llevar adelante un trabajo activo con el pasado. También, que los elementos ‘primeros’ de esta construcción no son conscientes ni advienen a nuestro espíritu de modo voluntario. De hecho, sus conceptualizaciones alrededor de la “memoria hábito” y de la “memoria inmediata”, se disponen como herramientas al servicio de efectuar esa tarea dando cuenta de la dimensión cultural de los usos y la condición primera del instante temporal¹¹. Sin embargo, todavía impera en sus hipótesis un modelo unificado de temporalidad (todo el presente y todo el pasado podrían reunirse en la “memoria pura”) que no parece lo suficientemente hábil como para captar la tensión que surge del *shock* de las fuerzas conservadoras y creadoras del pasado tal como irrumpen fragmentariamente en el presente.

Benjamin, consciente de estas limitaciones, considera la teoría bergsoniana como un fondo ineludible, aunque insuficiente, para un análisis renovado de la memoria pero, sobre todo, de la temporalidad que ella solicita. Sosteniendo un gesto doble respecto de Bergson -que podría ser caracterizado como de “destrucción y rescate” (Pérez, 2018, p. 2)-, su lectura contiene múltiples ambivalencias: por un lado, la idea bergsoniana de memoria como un campo que debe ser redefinido de manera constante, más allá de los límites que la consciencia y la voluntad podrían llegar a establecerle, le sirve para articular su propia comprensión de la experiencia en su vinculación esencial con la memoria. Pues, para el berlinés, aquello que Bergson le ha ofrecido es una clave para poder comprender que

¹¹¹¹ Podríamos decir que Bergson por la vía de estratificación virtual de la memoria lo que busca, en definitiva, es aprehender una experiencia ‘primera’, en el sentido de que adviene de modo inmediato a la intuición. Se trata de una experiencia interior, que no proviene de una constatación empírica, sino que atraviesa la escalada de un impulso reflexivo e intuitivo hacia las profundidades de la existencia. (Cf. Bergson, 2012; Jankélévitch, 1959, pp. 80-116, 184-188, 229-244).

en efecto, la experiencia [*Erfahrung*] es cosa de la tradición [*Tradition*], lo mismo en la vida colectiva que en el interior de la vida privada. Una experiencia formada, en todo caso, menos con acontecimientos individuales, fijados propiamente en el recuerdo [*Erinnerung*], que con datos que se han acumulado y que son con frecuencia no conscientes, yendo a confluir en la memoria [*Gedächtnis*](*Ob. I/2*, p. 210).

Pero, por otro lado, Benjamin critica fuertemente la falta de operatividad que el concepto bergsoniano de memoria reviste a la hora de dar cuenta de la temporalidad histórica. En efecto, Bergson insistía en la necesidad de marcar una diferencia que no sólo sea de grado, sino “de naturaleza” entre pasado y presente, explicitando la jerarquización que comporta su perspectiva vitalista: “mi presente es lo que me interesa, lo que vive para mí, y, para decirlo todo de una vez, lo que me provoca a la acción, mientras que mi pasado es esencialmente impotente” (Bergson, 2012, p.185). Por eso, para el francés, quien sostenga un vínculo de “atención a la vida” (p. 222) tendrá voluntad sobre el presente y podrá dirigir el pasado hacia la tarea de la memoria.

De esta manera, a ojos de Benjamin, Bergson sigue privilegiando la primacía de una temporalidad unificada que se vive y tematiza como duración, produciendo una valoración del presente en detrimento del pasado y de la memoria como representación de su consumación en el aquí y ahora. Las tesis bergsonianas acerca de la memoria, entonces, no pueden dar cuenta de la relación entre experiencia e historia, fundamental para aprehender el carácter no lineal ni repetible del pasado en el presente. Tampoco de una memoria que resulte de una temporalidad discontinuada. De modo que, al “no especificar históricamente la memoria” (*Ob. I/2*, 210), Bergson no pudo elaborar una comprensión de la memoria capaz de dar cuenta del impacto social que sobre ella ha debido tener el deslumbramiento de “la época de la gran industria” (*Ob. I,2*, p. 210). Su énfasis en el valor gnóstico y espiritual de una escalada reflexiva e intuitiva hacia las profundidades de la existencia, obturan la posibilidad de aprehender la dimensión utilitaria de la vida moderna, los cambios producidos por el trabajo enajenado y la alteración en los modos de comportamiento ritmados por las *chockerlebnis*. El enfoque bergsoniano aparece así demasiado impregnado por el movimiento místico de una fuerza por la que se busca explicar toda relación activa y

vital en el presente, en detrimento de una visión material y dialéctica de las relaciones de fuerza que condicionan dicha realidad, como insiste Benjamin.

Pero hay además una segunda objeción que Benjamin agrega a la falta de espesor histórico y de visión de las condiciones de posibilidad de la memoria bergsoniana, y que tiene su foco en la idea de voluntad que, para el francés, comanda y ordena el trabajo de la memoria. En efecto, cuando Bergson (2012) define las características de la memoria pura enfatizando la importancia de que en su operatoria se produce un pasaje de un modo de vida activo a un modo de vida contemplativo, insiste en que la experiencia de la duración y de la memoria resulta de una voluntad libre, cuya conciencia ha intuido la importancia de *atender a la vida*. Esta voluntad ha sostenido su *élan* activamente, y por eso puede reunir *qua* memoria su alcance vital desde una instancia contemplativa. Para Benjamin, en cambio, el gesto de “encarar la actualización intuitiva del flujo vital” (*Ob. I/2*, p. 210) y abrir paso a la memoria, sólo puede acontecer de manera espontánea e imprevista. Por eso, la transición entre la vida tal como es vivida bajo el imperativo productivo de la modernidad (la vida activa) y la vida como creación o elaboración libre y reflexiva (la vida contemplativa) no podría realizarse desde el registro de la voluntad, sino que requiere un abordaje desde una dimensión por completo involuntaria.

IV.

La puesta en valor de la *mémoire involontaire* es una de las claves de *À la recherche du Temps perdu* (1908-1922), célebre saga literaria de Marcel Proust, discípulo de Bergson. Para Benjamin los desarrollos del escritor francés son “un intento de, bajo las presentes condiciones sociales, producir la experiencia por una vía sintética justamente tal como Bergson la concibe, pues cada vez podemos contar menos con su génesis por vía natural” (*Ob. I/2*, p. 210). La novela proustiana, en efecto, logra incluir el componente involuntario que faltaba a la formulación bergsoniana de la memoria pura, a la vez que recupera el aporte colectivo e históricamente determinado que Freud señalaba en la huella de los actos mnémicos.

En este sentido, en la famosa escena proustiana que inicia el libro, un gesto nimio marca el momento en el que se trastoca el *continuum* temporal y comienzan las asociaciones involuntarias de las huellas de la memoria. Cuando el narrador de la novela prueba una magdalena, se despierta un sentido –del olfato, del gusto, del tacto-

que no es propio de la conciencia cognoscente y que permite la súbita aparición de una serie de recuerdos que lo sobrecogen completamente¹². El protagonista experimenta un fenómeno fundamental: la emergencia de un *recuerdo*. Es la llave de acceso a un nuevo nivel de análisis desde el cual Benjamin comprueba que el funcionamiento de la memoria no reposa en la simple actualización voluntaria de un hecho pasado, sino en la aparición de un *recuerdo* del que no se tenía registro, no solo como memoria sino tampoco en tanto olvidado. El recuerdo emerge del olvido profundo sobre el cual reposa la memoria. En la novela de Proust, el narrador no solo da cuenta de que no disponía de ese recuerdo sino, de un modo más fundamental, que tampoco podía recordarlo ni en tanto olvidado. Sin embargo, esta condición no es una falencia ni un déficit de las operaciones de su memoria; lo que Proust expone es la operatividad de la *verdadera memoria*, es decir, de la memoria involuntaria, aquella que crea su material arrancando un fragmento de memoria al olvido y confirmando así la ficción de toda continuidad. Según Benjamin, citando al propio Proust,

así ocurre con nuestro pasado. En vano pretenderemos evocarlo voluntariamente; todo el esfuerzo de nuestra inteligencia por conseguirlo no nos es de ninguna utilidad [...] Y es cosa del azar que nos topemos con él antes de que muramos o que nunca lleguemos a encontrarlo (*Ob. I/2*, p. 211).

La situación describe el momento de irrupción –con toda la carga emotiva que implica– de una imagen proveniente de un pasado sepultado por el olvido y que, la memoria involuntaria se encarga de hacer presente fragmentariamente. En la escena de Proust, una sensación concreta funciona como detonante de una catarata de emociones por completo imprevistas para el joven protagonista que, sorpresivamente, se ve rodeado de imágenes y sensaciones que se encontraban latentes. Las imágenes, como huellas mnémicas agazapadas en una zona oscura del pasado, de repente, se hicieron

¹² Y de repente me vino el *recuerdo* [*le souvenir*] aquel sabor era el del trozo de magdalena que, cuando iba a darle los buenos días los domingos por la mañana en Cambray -porque esos días no salía yo antes de la hora de la misa- mi tía Leonnie me ofrecía, después de haberlo mojado en su infusión de té o de tila. Nada me había recordado la vista de la pequeña magdalena, antes de que la hubiera gustado, tal vez porque, al haberlas visto con frecuencia, sin comerlas, en las bandejas de las pastelerías, su imagen había abandonado aquellos días de Cambray para unirse a otros más recientes, tal vez porque de aquellos recuerdos abandonados, tanto tiempo fuera de la memoria, nada sobrevivía y todo se había disgregado (Proust, 2007, p. 52).

manifiestas en el ahora con una fuerza inexplicable¹³. Benjamin subraya la relación de interioridad impulsada por este pasado que de golpe se hace manifiesto, pero no para ser recuerdo (no está allí, estable, viviendo como relato pospuesto en la memoria), sino para aparecer en su carácter de olvidado. Es esta instancia impensada, la del olvido, en la que abreva el material del pasado con el que el presente tropieza sin querer. Ya en otro texto dedicado a la obra de Proust, “Hacia una imagen de Proust” [Zum BildeProusts] (1929), Benjamin resaltaba la diferencia entre recuerdo y memoria subrayando la central operatividad del olvido¹⁴:

es sabido que Proust no describe en su obra una vida según ella fue sino una vida como la recuerda el que la ha vivido. Pero esto aún es impreciso y demasiado tosco. Pues lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar. ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido? ¿No se halla la *mémoire involontaire* de Proust más cerca del olvido que de lo que se suele denominar recuerdo? ¿Y esta obra compuesta de recuerdo espontáneo, en la que el recuerdo equivale a la trama y el olvido a la urdimbre, no es lo contrario del trabajo de Penélope mucho antes que su prosecución? (*Ob. II, 1*, p. 317).

La obra proustiana nos enfrenta con un tiempo perdido que, de repente, aparece y cobra todo su espesor. No es sino el trabajo de Penélope, arcano de las esperas, que teje el tiempo para olvidar. Pues, a modo de urdimbre, el olvido es el elemento dominante, el que provee la tensión necesaria para albergar la densidad que sostiene la trama de la memoria. Puede decirse incluso que, en cierto punto, para Benjamin, el olvido no es más que la condición de posibilidad del funcionamiento de la memoria ya que, sin este, no habría forma de dar con la productividad mnémica.

Pero entonces, para recordar en sentido pleno es necesario favorecer el advenimiento de las imágenes involuntarias de la memoria, es requisito poder

¹³ “¿De dónde podía proceder aquel intenso alborozo? Yo sentía que estaba vinculado al gusto del té y del bizcocho, pero lo superaba infinitamente. [...] ¿De dónde venía? ¿Qué significaba? ¿Dónde aprehenderla? Bebí un segundo sorbo, en el que no encontré nada más que en el primero, y un tercero, que me aportó un poco menos que el segundo. Más valía dejarlo: la virtud de la bebida parecía disminuir. Estaba claro que la verdad que yo buscaba *no estaba en ella, sino en mí*” (Proust, 2007, pp. 52,53). La cursiva nos pertenece.

¹⁴ La diferencia entre memoria y recuerdo tal como ha sido retomada del psicoanálisis admite también la posibilidad de comprenderse en términos proustianos. De hecho, Benjamin lo afirma del siguiente modo: “traduciéndolo al modo de hablar propio de Proust: sólo puede convertirse en componente de la *mémoire involontaire* lo que no ha sido ‘vivenciado’ con conciencia y explícitamente, es decir, aquello que al sujeto no le sucedió como ‘vivencia’ [Erlebnis]”. (*Ob. I/2*, p. 214)

otorgarle a lo sido una profundidad y una virtualidad que debería asegurar su conservación latente –dado por la continuidad, por la presencia y el sentido artesanalmente construido y heredado–, y sobre el cual operará la memoria con su lógica involuntaria. De allí entonces que accedemos –casualmente– a ella cuando irrumpen las imágenes del olvido: reminiscencias de un pretérito acaecido que, de modo espectral se conservan virtualmente en nosotros, pero que, hasta el momento azaroso de su mostración, estaban borradas de nuestro plano consciente. La aparición de estas imágenes implica, de por sí, una fuerte conmoción, ya que como “índices de lo perdido” (Didi-Huberman, 1997, p. 94) revelan la posibilidad de un encuentro con un tiempo extraviado, es decir, nos enfrentan con una parte de nosotros mismos que, hasta ese momento, habíamos *olvidado*.

Sin embargo, no debemos confundir las imágenes de la memoria involuntaria con el acto (lógicamente posterior) de su elaboración, esto es, con el verdadero acto mnémico que implicará, como veremos, una articulación profunda con la posibilidad de hacer una experiencia. Pues si bien es cierto que la emergencia involuntaria de estas *imago*s debe estar necesariamente presupuesta, su sola presencia no garantiza la posibilidad de la rememoración.

V.

La articulación temporal de memoria involuntaria y experiencia o, mejor dicho, de olvido productivo y experiencia, es la mediación dialéctica por la cual es posible, para Benjamin, plantear la posibilidad de la experiencia en el marco de su caída moderna. Es una relación que se plantea poseedora de una cualidad fundamental: puede producir una *correspondencia* entre pasado y presente que, en lugar de ver desalentada su irrupción perdiéndose como *shock* o vivencia individual, permite aprehender su emergencia como una instancia valiosa capaz de dotar de pistas para la experiencia colectiva que es preciso reponer en el contexto general de su decadencia.

La mecánica vincular de las correspondencias sirve de modelo para la tarea de rememoración que debe hacer la memoria si quiere reposicionarse como experiencia. Y es por esta vía, justamente, que sobre el final de su vida, en el contexto de *Sobre el concepto de historia* (1940) Benjamin parece indicar que habría de ocurrir una redensificación de la experiencia, cabal para una recuperación activa del tiempo

histórico. En efecto, si “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente ocurrió’”, sino que requiere “apoderarse de un recuerdo” para cargar de tiempo el ahora (*Ob. I/2*, p. 307), la tarea de la rememoración deviene fundamental. En este sentido, la particularidad de la noción de rememoración benjaminiana no radica en su habilidad para repetir los contenidos de la memoria -tal como supone a primera vista el término *re-memorar*-; no se trata de hacer retornar a la memoria algo que tuvo lugar en el pasado, sino de permitir la inscripción de lo que *no* tuvo lugar¹⁵. Se trata de *apropiar* un recuerdo y no la continuidad monumental de la memoria; de allí que sea lo olvidado aquello que, con la rememoración, tiene chances de irrumpir y devenir tiempo recargado en el ahora.

Podríamos decir entonces que el olvido prueba su capacidad operativa también a la hora de pensar la temporalidad de la historia, puesto que no solo permite reformular los términos continuistas de la memoria, sino que puede encarnarse como contratiempo histórico clave desde la noción de rememoración. Esta noción es una instancia teórica decisiva que permite a Benjamin satisfacer su doble demanda filosófica respecto de la experiencia: por un lado, hacer un uso del pasado en el presente que signe una diferencia en lo dado y por otro, dar cuenta del componente necesariamente histórico y colectivo de su darse individual.

La rememoración puede convocar a la temporalidad de la memoria “verdadera”, esto es, de la memoria involuntaria, porque ya ha incorporado el pasado tanto en el trabajo del recuerdo como en la falta de voluntad del olvido¹⁶.

¹⁵ Seguimos en este punto las reflexiones de Stéfano Marchesoni, para quien, sería factible incluso “traducir *Eingedenken* con el neologismo ‘inmemorar’”, en efecto “el prefijo ‘in’ aquí no se debe entender como negación [...], sino como la preposición alemana ‘ein’-, esto es, como indicación de movimiento a un lugar”. Así, “el *inmemorar* como experiencia de un colapso temporal entre presente y pasado [...] gracias a la irrupción de lo inmemorial (la oportunidad fallida, lo que *no tuvo* lugar) en el ahora.” (Marchesoni, en Cohen, 2016, p. 188). También Francisco Naishtat, en su texto “Hermenéutica del olvido: intertextualidad en torno a un poema manuscrito atribuido póstumamente a Borges y su discusión desde perspectivas (in)existenciales”, vincula el sentido de “inmemorar” a la idea de “inexistencia” también portadora del olvido, en el sentido de que señala aquello que, a diferencia del recuerdo, no puede ser representado (Naishtat, 2019, p. 9).

¹⁶ Esta vinculación debe ser leída atenta a no adecuar el ámbito de acción de la *Eingedenken* benjaminiana a los mecanismos de la “*mémoire involontaire*” de Proust. En efecto, la rememoración no debe confundirse con la memoria involuntaria, puesto que *Eingedenken* obliga a efectuar un trabajo de la memoria, haciendo del material que involuntariamente adviene de esta una ocasión para articular “correspondencias” históricas; es decir, vincular instancias auráticas capaces de reponer una mirada que, en nombre del pasado, sostenga una incidencia actuante en el presente.

No podía quedar reducida a la a-historicidad de una memoria pura de cuño bergsoniano, porque su espesor temporal ya supone una memoria hecha experiencia. Es decir, una memoria que ya ha efectuado el trabajo de abrir paso al olvido para que en medio del desesperado presente articule una correspondencia. Así, el concepto de rememoración incorpora el olvido, pero no como una falta sino como un enlace productivo de su posible actualidad. La potencia de esta apertura es enorme y sus efectos inciden, directamente, en los registros sensoriales, perceptivos y afectivos con los cuales –según la lección de Baudelaire- podemos hacer experiencia. Ya que como afirma Benjamin, “la rememoración [*Eingedenken*] puede hacer de lo no concluido (la felicidad) algo concluido y cerrado, y de lo concluido (el sufrimiento), algo no concluido y abierto” (2005, pp. 473,374). Orientada hacia la felicidad (no sería otro el horizonte de redención benjaminiano (cf. Agamben, 2007; Abadi, 2014)), la rememoración se asocia a la posibilidad de que el tiempo tensione y elabore una comprensión con lo ya acontecido. Es un modo de experiencia que, lejos de todo determinismo, señala la oportunidad siempre latente de revertir lo dado en lo dado mismo. En este separarse de lo que ha sido, sin dejar por eso mismo de ser o haber acontecido, ella presupone un compromiso con la asunción de nuevas dimensiones del tiempo, en especial, en el pasado¹⁷. En tanto pieza central de la concepción benjaminiana del tiempo histórico, la rememoración propone una forma alternativa capaz de abrir una relación (inesperada) con el pasado; un pasado en el que lo sido se conserva latente en cada instante, pero

¹⁷¹⁷ En una de los más citados fragmentos que componen las *Tesis sobre el concepto de historia* (1940), Benjamin nos ofrece un claro ejemplo de su operatoria. Si bien no avanzaremos aquí en el análisis de sus desprendimientos filosóficos más concretos, resulta útil comprobar cómo las correspondencias implican un peculiar ejercicio de citación que disloca la cronología y encuentra allí toda la potencia de su productividad disruptiva. En la tesis XIV leemos que “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino el cargado por el tiempo-ahora. Así, para Robespierre la antigua Roma era un pasado lleno de ese tiempo-ahora que él hacía saltar respecto del continuo de la historia. La Revolución Francesa se entendía en tanto que una Roma retornada. *Citaba* a la antigua Roma exactamente como la moda cita un traje ya pasado”. (*Ob. I/2*, p.315) Y, en la tesis XV, Benjamin complementa esta caracterización al sostener que “La conciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción. La gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día en que comienza un calendario funciona como acelerador histórico del tiempo. Y, en el fondo, es ese mismo día el que, en la forma de los días festivos, que son los días de rememoración [*Tage des Eingedenkens*], retorna de siempre. Los calendarios, por tanto, no cuentan el tiempo como los relojes. Son monumentos de una conciencia histórica de la que en Europa hace cien años parece no haber ya la menor huella” (*Ob. I/2*, p. 315,316).

solo para emerger en una citación imprevista y reconfigurar lo dado. Así, la rememoración funciona como la memoria involuntaria de la historia.

De modo que la rememoración y las correspondencias –pero también la memoria involuntaria– se presentan para Benjamin como conceptos claves confirman la potencia y operatividad de un tiempo cualitativamente diverso, poseedor de una plasticidad asociada a su posibilidad de articularse con lo sido y de hacer aparecer en el ahora, como un relámpago, gracias a la discontinuidad, la débil fuerza disruptiva del pasado que, como el olvido, “siempre murmura en ellas” (*Ob. I/2*, p. 245).

Para finalizar, cabe recordar que el propio Benjamin había reconocido a Max Horkheimer, que su segundo ensayo sobre Baudelaire debía ser leído como el “armazón teórico” [*armaturethéorique*] de los fragmentos sobre historia (*GB. VI*, p. 399). Con lo cual, es relativamente sencillo concluir que parte del lazo que permite unir ambas tematizaciones tiene en el olvido la vía de su temporalidad recargada. No es un olvido que pueda ser concebido como borramiento o falla de la memoria, sino un olvido que opera desde su más plena afirmación, es decir, en tanto condición de posibilidad de aquella. Algo semejante a lo que Giorgio Agamben propone al afirmar que:

lo inolvidable no es aquí lo que está depositado de modo imperecedero en los archivos de la memoria. Por el contrario, lo verdaderamente inolvidable es no sólo lo que exige no ser olvidado aunque nadie lo recuerde, sino y ante todo aquello que exige ser recordado *en cuanto olvidado* (2018, p. 80).

Sólo tejiendo otro lazo temporal con el pasado será posible producir correspondencias capaces de rememorar lo sido y dar cumplimiento a las exigencias de su justo reclamo de redención en el presente. Si seguimos la pista de Benjamin, tal vez sea en el modo involuntario con el que las vivencias nos permitan activar lo olvidado que todavía hoy podamos hacer experiencia. Una experiencia que debe ser pensada en relación con la posibilidad de efectivizar una pausa, una ruptura o una cierta discontinuidad en la trama de una “memoria” que se encuentra entonces esencialmente determinada por la paradójica productividad del olvido.

Bibliografía

- Abadi, F. (2014). *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2018). *Autoretrato en el estudio*. Buenos Aires: 2018.
- Amengual, G. (2008). "La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin". En Amengual, G., Cabot, M., Vermal, J., *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta.
- Baudelaire, C. (1977). *Las flores del mal*. Madrid: Visión.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). "Parque Central" en *Obras. Libro I/Volumen 2*. (pp. 261-309). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). "Sobre algunos motivos en Baudelaire". En *Obras. Libro I/Volumen 2*. (pp. 205-259). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). "Sobre el concepto de historia". En *Obras. Libro I/Volumen 2*. (pp. 303-318). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). "Hacia una imagen de Proust". En *Obras Libro II/Volumen 1*. (pp. 317-331). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). "Sobre el programa de la filosofía venidera". En *Obras Libro II/Volumen 1*. (pp. 162-175). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (1999). *Gesammelte Briefe V*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Benjamin, W. (2000). *Gesammelte Briefe VI*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Bergson, H. (1959). *L'évolution créatrice* [1907]. Paris: PUF.
- Bergson, H. (1975). "L'intuition philosophique". En: *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF
- Bergson, H. (1977). "La memoria o los grados coexistentes de la duración". En: *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, trad. Armiño. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (1985). "L'âme et le corps". En: *L'énergie spirituelle*. Paris: PUF.
- Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Flammarion.

- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Eiland, H. y Jennings, M. (2014). *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Freud, S. (1992). "Más allá del principio del principio de placer". En: *Obras completas*, Tomo XVIII, (pp. 1- 62). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gagnebin, J.-M. (1987). "Walter Benjamin ou a historia aberta". En Benjamin, W. *Hobras Escolhidas*, Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Gagnebin, J.-M. (2014). *Limiar, aura e rememoração. Ensaio sobre Walter Benjamin*. Sao Paulo: Editora 34.
- Hansen, M. (2011-2012). "La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin" en *Archivos. Revista de filosofía*, N°s 6 – 7. Santiago de Chile.
- Jankélévitch, V. (1959). *Henri Bergson*. Paris: PUF.
- Löwy, M. (1983). "Walter Benjamin critique du progres: à la recherche de l'expérienceperdue", en: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, ed. Heinz Wisman (pp. 629-639). Paris: Cerf.
- Marchesoni, S. (2016). "Rememoración/Inmemoración: *Eingedenken*", en: *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. Ed. E. Cohen (pp. 187-199). México: UNAM.
- Marx, K. (1946). *El capital*. Mexico DF: Fondo de Cultura Económica.
- Mosès, S. (1993). "Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins", en Haverkamp, A. y Lachmann, R., eds. *Memoria: vergessen unds erinnern*. (pp. 385-405). Munich: Wilhem Fink.
- Naishtat, F. "Hermenéutica del olvido: intertextualidad en torno a un poema manuscrito atribuido póstumamente a Borges y su discusión desde perspectivas (in)existenciales", comunicación presentada en las Jornadas de Hermenéutica de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, julio de 2019.
- Perez, C. (2018). "Walter Benjamin lector de *Materia y memoria* de Henri Bergson", II Jornada Walter Benjamin: La política después de la caída de la experiencia. Centro de Investigaciones en Filosofía, FaHCE-UNLaP, web: <http://eventosciifi.fahce.unlp.edu.ar/jornadas-walter-benjamin>

- Proust, F. (1994). *L'Histoire à contretemps. Le tempshistoriquechez Walter Benjamin*. Paris: Du Cerf.
- Proust, M. (2007). *Por la parte de Swann*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Scholem, G. (1989). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: De bolsillo.
- Tiedemann, R. (2010). "Dialéctica en reposo. Una introducción al *Libro de los pasajes*", en Uslenghi, A. (Comp.) *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Weigel, S. (1996). *Body- and Image-Space. Re-Reading Walter Benjamin*. London: Routledge.
- Witte, B. (1990). *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.
- Worms (2000). *Le vocabulaire de Bergson*. París: Ellipses.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



MUTACIÓN: LA PAUSA ABSOLUTA DE LA ACCIÓN

"En el centro del análisis colocaré las mutaciones".
Rosi Braidotti, *Metamorfosis* (2005)

Resumen

A partir de la frase de Rossi Braidotti: "en el centro del análisis colocaré las mutaciones" (2005, p. 17), lo que se intenta en este escrito es exponer la *performance de la mutación* como límite en fuga del horizonte de la acción". La exposición del concepto de *mutación* como *pausa absoluta de la acción*, es preparatoria de una exposición de la mutación como *pausa absoluta del capital* (de la acción capital). La exposición de *la mutación como pausa absoluta del capital*, no se desarrolla en este artículo. Para su mejor comprensión, sin embargo, es relevante leerlo en esa profesión de fe. En la profesión de fe de la mutación escapamos también al horizonte heteronormado de la revolución. Sin que este artículo se extienda temáticamente al desplazamiento de la *acción revolucionaria* por la *performance mutante*, es en la resonancia de ese desplazamiento que propongo sea leído.

Palabras claves: mutación; acción; pausa

Abstract

Based on Rossi Braidotti's phrase: "I will place mutations at the center of the analysis" (2005, p. 17), what is attempted in this writing is to expose the performance of the limit mutation as a flight from the horizon of action. The exposition of the concept of mutation as an absolute pause of action is preparatory to an exposition of mutation as an absolute pause of capital (of capital action). The exposition of mutation as an absolute pause of capital, is not developed, however, in this article. Nevertheless, it is relevant for a better understanding of this, to read it in that profession of faith. In the profession of faith of the mutation we also escape the

heteronormed horizon of the revolution. Without this article extending thematically to the displacement of revolutionary action by mutant performance, it is in the resonance of that displacement that I propose to be read.

Keywords: mutation; action; absolute pause

1. La pausa de la que intentamos exponer resultará bastante inasible. Y deberá permanecer inasible. Lo cual no será una señal de fracaso de la exposición. Lo inasible pertenece al acontecimiento de esta pausa. Y su exposición obedecerá, en lo posible, a su dictado, según los medios en que se traduce. Tal como en la hechura de un vino, lo inasible del buqué asciende o no según las eficacias del ensamblaje de materias sin buqué, así también lo inasible de esta pausa ascenderá o no según las eficacias de su exposición y edición sin pausa. Lo inasible de esta pausa es inversamente proporcional al fracaso de su exposición. Más inasible resultará mientras más eficiente sea su exposición.

2. La pausa específica que propondremos no se inscribe en el horizonte de la acción; no pertenece al enjambre de sosiegos, paros e inacciones que, combinadas con el tropel de ocupaciones, compromisos, diligencias, actuaciones y realizaciones, crían la acción y la sustentan en sus ritmos, de modo análogo a como la puntuación o notación de un texto, de una partitura, de un guión, animan y sostienen, en cada caso, la eficacia de su acto, su ejecución.

La pausa que nos interesa no es, entonces, la del desfile de treguas, respiros y demoras que pastando en la fenomenología de la acción —y de sus categorías asociadas de trabajo, producción, intencionalidad, capitalización, progreso—; sino la pausa del horizonte de tal acción en la plasticidad de sus paros y activismos.

3. Un nombre propio o más propio de esta pausa es el de *mutación*. La mutación constituiría la pausa de la acción, de su horizonte, y de las categorías que la constelan en sus respiros y ritmos. Si la acción supone intencionalidad, teleología, acto; un interés que condiciona e hilvana un movimiento ocupado y preocupado con las cosas (*pragmata*), llámese a este tarea, iniciativa, negocio, cooperación, obra, proeza, drama, función; la mutación, en cambio —siendo su único acontecimiento posible el de *la variación continua de naturaleza* (Cf. Deleuze, 1984), el *no ser* de la pura heterología que deviene sin llegar a algo, ni al comienzo de algo, porque tampoco parte de algo— *performa* la pausa absoluta¹ del horizonte de la acción, del acto, del ser. Nada puede actuar ahí donde el único acontecimiento es el de la variación pura. La mutación, una vez más, es la imposibilidad de la acción, del trabajo, la producción, el intercambio, el capital. En tanto fístula de devenir, todo en la mutación se vuelve alegoría, des-emplazamiento (*allos ágora*) que no hace, no llega a enunciados, fronteras, contornos. Alegoría pura (sin referente), nunca *alegoría "de"*. La mutación pertenece a lo "liso" (Cf. Deleuze & Guattari, 2002). No a la lisura (parmenídea) del homogéneo, sino a la lisura diferencial, sin eslabones del fieltro.

4. El fieltro —parafraseemos a Deleuze & Guattari— es una tela fabricada sin tejer ni hacer punto; sin tramas móviles ni urdimbres fijas, sin revés ni derecho, sin centro ni periferia ... un apelmazamiento inextricable, carente de estructura, como memoria que no muere en los recuerdos. Lo liso, entonces, un Turner después de 1831; un Pollock después de 1947 (Cf. Deleuze, 2008). El fieltro, no hace contornos ni encrucijadas, ningún hilván conductor. Solo proliferación de hebras, fibras, manchas: un diferencial de medios, en homogéneo de la pura heterología asignificante. Incorpora el *corte significativo* como



¹“Absoluto no significa incondicionado [...] sino una multiplicidad como corporeidad sin límites” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 111), máquina abstracta, fieltro.

suplemento de lo heterológico asignificante. El fieltro, entonces, un *continuum de transformaciones* como el de la música serial, el viaje inmóvil de la naturaleza muerta: el cine de Ozu, por ejemplo (Deleuze, 1987, pp. 11-66). (Volveremos a esto).

5. Deleuze parece afirmar la mutación como “postulado” primero. No sin apartarse de la patética del postulado y de la postulación. Más que postular la mutación como “principio”, nos propone un conflicto de postulados entre “el materialismo y el idealismo”, entre Bergson y Husserl (1984, pp. 87-94). No es Deleuze quién postula, sino Bergson y Husserl quienes lo hacen en su texto. Son los personajes postulantes o la “personificación” de los postulados, allí. Primero toma la palabra Bergson, y postula “un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no sería asignable ningún punto de anclaje, ningún centro de referencia” (Deleuze, 1984, p. 89) ... *una especie de plano de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo ... sin ejes, sin centro, ni periferia, ni derecha, ni izquierda, ni alto ni bajo ... solo materia-luz-mutante* (Cf. Deleuze, 1984).

Este conjunto infinito de todas las imágenes-materia-luz, constituye una suerte de instalación ya dada. Las imágenes existen en sí, constituyen tal instalación moviente, mutante. Es la universal variación ... “Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, por “todas sus caras y partes elementales” (Deleuze, 1984, p. 90) ... Cada bloque es un interregno por el que pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmanencia del universo.

Pero, ¿cómo hablar de un universo-imagen mutante en sí que no es para nadie y no se dirige a nadie? ¿Cómo hablar de un aparecer, si ni siquiera hay ojo? “Si no se le aparece a alguien, es decir, a un ojo, es porque la materia luz mutante todavía no es detenida, y «propagándose siempre no es revelada»” (Deleuze, 1984, p. 93). “Si ulteriormente sucede que una conciencia de hecho se constituya en el universo, en tal o cual lugar de la materia luz, es porque unas imágenes en la tempestad mutante habrán detenido la luz y proporcionado la «pantalla negra»” (Deleuze, 1984, p. 94) en la que la tempestad traduce sin trascenderse Es en medio de la materia luz mutante donde tendrá su génesis la imagen percepción, la

imagen acción, irrumpiendo un segundo sistema de imágenes intencionadas en las que la mutación —a la que la intencionalidad y acción pertenecen y en la que han tenido su génesis— será reducida, y ... habla Husserl, entonces, apenas habla. Solo lo hace para figurar mejor el postulado de Bergson. En el principio, dice Husserl, es la “percepción natural y sus ... coordenadas existenciales «ancladas» en un mundo histórico del sujeto que percibe ... una apertura al mundo. Postulado que va a expresarse en el célebre enunciado «toda conciencia es conciencia de algo»” (Deleuze, 1984, p. 88). Dice eso y calla —casi totalmente— en el texto. No se requiere más, en todo caso. Es la frase precisa para el montaje de postulados.

6. Había que superar, dice Deleuze, el dualismo mutación/acción. Superación que tendrá lugar en la performance de un *pliege* en que mutación y acción se besan sin contorno, como las materias en el fieltro. Se vuelven inmanentes sin homogeneizar sus tendencias: tendencia a la territorialización o capitalización absoluta de la mutación por la acción, su acto, su forma; tendencia a la desterritorialización absoluta de la acción por la mutación, sus fuerzas sin forma.

Por más inmanentes que se vuelvan la una a la otra en ese pliege, no se homogeneizan las tendencias que ahí se besan. Es la pintura de Bacon —pero también en el pliege “nubes/tierra” en la pintura de Rubens, o “cielo/infierno” en el Greco (Cf. Deleuze, 1989)— donde más expresamente se visibiliza ese beso, ese fieltro de tendencias *acto/ forma/mutación*, fuerza. Más sobriamente la (a)forma fieltro de beso en Rothko. Deleuze tenderá a buscar el circuito mínimo *mínimo*: “cada día más sobrio” (2008, p. 78), el “más pequeño



circuito” (1987, pp. 111-112), de ese beso; sea en cine, sea pintura. En tal pliege de tendencias (acción/mutación) nunca se pierde de vista que la percepción-acción está “hecha” de mutación; que tiene su génesis, siempre, en la mutación. Que antes y durante la acción, la acción es, está siendo también, mutación. Que la inmediatez

fenoménica de la acción naturalizada, en cada caso, escamotea la mutación que la sustenta y contra el cual se erige:

Un animal se mueve, pero no para nada: se mueve para comer, para migrar, etc. Diríase que el movimiento supone una diferencia de potencial, y que se propone colmarla. Sí considero abstractamente partes o lugares, A y B, no comprendo el movimiento que va del uno al otro. Pero estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado del todo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos [...]. Si se piensa en puros átomos, sus movimientos, que dan fe de una acción recíproca de todas las partes de la materia, expresan necesariamente modificaciones, perturbaciones, cambios de energía en el todo (Deleuze, 1984, p. 22).

Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos (Deleuze, pp. 22-23).

7. La escritura, para Deleuze es inseparable de una mutación, de una pausa de la acción. Escribiendo se deviene mujer, animal, molécula ... anomal, según componentes de fuga que se sustraen a su propia formalización; una pura *bastardía* de fuerzas positivas de destrucción que profanan lo que impide la *circulación anárquica de multiplicidades nómadas* (Cf. Lapoujade, 2016); hace morir lo que se tiene por propio (Cf. Benjamin, 1990). Devenir mujer, devenir animal, devenir anomal, no es actuar. Devenir es mutar, y mutar no es actuar. La acción es clausura de la mutación.

8. "Clásicamente" (Deleuze, 1987, p. 240) se comprendió la mutación como un todo abierto que cambia continuamente de naturaleza (acontecimiento): "forma abierta inmutable de lo que no cesa de variar", "forma abierta inalterable tomada por el cambio" (Deleuze, 1987, p. 32). En *Cuentos de Tokio* (Ozu), el ajetreo interminable de la vida diaria; los traslados caminando, en bus, en bicicleta de un lado a otro; las conversaciones reiteradas en la mesa del té; el ir y venir de los trenes, el humo de las chimeneas, el viento que mece de cuando en cuando unas arboledas, el día y la noche, la nivelación entre lo excepcional y lo ordinario, las situaciones-límites y las triviales, lo automático y lo decisivo, se van tomando la energía del film. De modo que toda imagen-acción va desapareciendo en provecho de la imagen abstracta de una

pura mutación en la que nada, ninguna acción, ningún acto, ninguna fábula, tiene lugar, mientras todo muta. Como si el asunto del film lejos de abordar acciones humanas, dramas, conflictos, gestas, más o menos esforzados, fuera filmar el hábito medio de la ciudad de Tokio (después de la Segunda Guerra Mundial) como quien filma un bodegón, una naturaleza muerta, “una composición de objetos mientras ... mutan en su propio continente” (Deleuze, 1987, p. 31). Si la naturaleza muerta es el tiempo en el que todo cambia, incluso el mismo tiempo al mudar de naturaleza “hasta el infinito” (Deleuze, 1987, p. 32), todo ese film de Ozu es Tokio como una naturaleza muerta traída a primer plano mutando en cámara lenta, y como grado cero de la acción. Una imagen cinematográfica acercándose a, confrontándose con, distinguiéndose lo más eficazmente posible de, la fotografía. Apenas, y como único acontecimiento en todo el film, y como un mínimo de acción que suplementa la mutación, irrumpe de pronto el sollozo del padre cuando la hija por fin decide partir de casa. Ni siquiera es ya el sollozo del padre anciano que llora la tristeza de las pérdidas, sino un suave *cric* abstracto del devenir puro de Tokio mutando como naturaleza muerta.

8. La comprensión de la mutación como “un todo abierto que cambia”, remite a un fuera de cuadro, de mundo, de horizonte. Afuera que, en su ruedo directamente ausente pero indirectamente presente, envuelve a la acción extrínseca a ella; de modo que esta queda inscrita en el todo abierto de la mutación. Se trata todavía, por lo mismo, de una mutación subsidiada por la acción, remitida indirectamente a través de la acción. No es todavía la mutación directamente expuesta.

Una formulación directa de la mutación, no subsidiada por la acción, habrá abandonado la referencia al “todo abierto” indirecto, residual a la acción. En una formulación directa lo que cuenta ya no es el “todo abierto” que inscribe la acción; sino el afuera del “entre”, del «intersticio» (Cf. Deleuze, 1987): “un espaciamiento que arranca la imagen al vacío al que, en cada caso, ella vuelve” (Deleuze, 1987, p. 240). Como si cada imagen palpitará en el hueco de un paréntesis invertido ...) ... (No se trata del interregno de imágenes asociadas, encadenadas por una asociatividad

envolvente. “No se trata de asociación” (Deleuze, 1987, p. 240), sino de disposición de imágenes “que inducirán un intersticio entre ellas” (Deleuze, 1987, p. 240). Dada una imagen se elige otra, no cualquiera, de tal manera que “entre ambas se establezca una diferencia que produzca un tercero” (Deleuze, 1987, p. 240), no una “asociación”, sino una “diferenciación” (Deleuze, 1987, p. 240.), un suplemento. De modo que “primero es —ahora— el intersticio”, “la fisura que se ha vuelto primera” (Deleuze, 1987, p. 240) ... “lo que Blanchot llama la fuerza de «dispersión del Afuera» o el «vértigo del espaciamento»” (Deleuze, 1987, p. 241). Ya no se trata de seguir una cadena asociada de imágenes en un todo abierto que cambia, ni de remitir la mutación indirectamente a través de la acción a un fuera de marco de la acción; sino de salir de la cadena, del eslabonamiento de imágenes esclavas las unas de las otras ... y del que somos esclavos, y que esclaviza a la mutación en el capullo del todo. El afuera, la mutación como “intersticio”, como “entre”: “entre dos imágenes, dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones” (Deleuze, 1987, p. 240), soslaya “el cine del Uno”, del todo, de la estabilización, del “es”. El entre no se adhiere a ninguna de las imágenes en choque. Como “el falso-raccord, constituye un interregno que no pertenece a ninguna de las imágenes” (Deleuze, 1987, p. 242). Desencadena un cine de la Y, la conjunción, el rizoma. Lo que no indica que lo discontinuo triunfe sobre lo continuo. Los cortes o las rupturas siempre fueron en el cine una potencia de lo continuo. En el cine lo continuo y lo discontinuo no se opusieron nunca: crearon el fieltro, la mutación.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Traducción José Muñoz Millares. Madrid: Taurus.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Traducción y edición Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
- Deleuze, G (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción Irene Agoff. Barcelona: Paidós,

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Traducción José Vásquez Pérez y Umbeleina Larraceleta. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Traducción y notas Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos.

Lapoujade, David (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Traducción Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia



tribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



UNA Y OTRA VEZ. EXPERIENCIA Y REPETICIÓN

OVER AND OVER. EXPERIENCE AND REPETITION

Resumen

Ensayamos en este texto una propuesta para tensar la experiencia de la pausa y la pausa de la experiencia, proponiendo repensar lo que se repite desde una diferencia no negativa. Así planteamos un movimiento que va del pensamiento de la experiencia hacia el trazado de un cambio de gramática para dar cuenta de la repetición en el tiempo y la composición en la repetición. Para ello presentamos, en un primer momento, algunos de los caracteres desde los que ha sido pensada la experiencia (a partir de Jay); en un segundo momento, abordamos los modos bajo los que aparece la vivencia y conceptualización del tiempo desde esa gramática de la experiencia donde aparece tensado entre lo cronológico y lo kairológico (a partir de Bataille y Maillard) y una aproximación al desastre (desde Blanchot) como prefiguración de una temporalidad no lineal. Luego, proponemos dar cuenta de una modulación de la temporalidad en el trazado la figura del *loop* habilitada por una paradoja del desastre y, por último, presentamos algunos caracteres de la gramática de la repetición (desde Deleuze y Stein) para señalar los pliegues de tiempo, del dentro-fuera, de lo singular y lo otro en las posibilidades de la composición (acaso estética, filosófica, política, etc.).

Palabras Claves: experiencia; tiempo; desastre; repetición; composición

Abstract

We propose in this text the pass to the experience of the pause and the pause of the experience, proposing to rethink what is repeated from a non-negative difference. Thus, we propose a movement that goes from the thought of the experience towards the tracing of a change in grammar to account for repetition in time and composition in repetition. For this we present, at first, some of the characters from which the experience has been thought (from Jay); In a second moment, we address the ways in which the experience and conceptualization of time appear from that grammar of experience where it appears tense between the chronological and the kairolological (from Bataille and Maillard) and an approach to disaster (from Blanchot) as a foreshadowing of a non-linear temporality. Then, we propose

to account for a modulation of temporality in the tracing of a grammar of repetition (since Deleuze) and time in a loop (with Stein) to indicate the folds of time, the inside-outside, the singular and the another in the possibilities of composition (perhaps aesthetic, philosophical, political, etc).

Keywords: Experience; time; disaster; repetition; composition

I. Experiencia

“Un día nos damos cuenta que bajo la aparente diversidad de nuestras experiencias y la distribución (desgraciada, creemos) del azar, puede haber tal vez una lógica del deseo que conduce a la vida a fracasar en el mismo punto, en un mismo afecto. Y comenzamos entonces a buscar el genio maligno que “quiere” para nosotros la repetición de las crisis”.

Anne Dufourmantelle, *En caso de amor*.

Experiencia: palabra que resuena una y otra vez, que usamos una y otra vez y que cuenta con el halo aurático que nos hace vincularla casi inmediatamente con Walter Benjamin, con Georges Bataille y que, a su vez, como refiere con justicia Hans-Georg Gadamer, es *una de las más oscuras que poseemos*. Esta palabra no solo está presente en el derrotero del pensamiento moderno y contemporáneo, sino también está imbricada en las narrativas de lo que podríamos llamar nuestra vida cotidiana. Cargada de cierta intensidad emocional a veces, otras con connotaciones sobre un saber que parece evidente por el solo hecho de “haber hecho experiencia de...”, allende las vetas epistémicas y epistemológicas de la noción de experiencia como experimento, esta caja de Pandora parece encontrarse siempre cerca-siempre lejos de lo que podemos pensar, decir, escribir, contar, narrar. Fuente de todos los males y todos las bondades que pueden tener lugar en nuestra existencia, hablar de experiencia es, ya, desde el inicio, hacer el ejercicio de un extrañamiento respecto de quiénes somos y el abanico de lo expresable.

Desplegado, abierto, cerrado, plegado, roto, el abanico de la experiencia se modula en sus formas paradójicas. Respecto de la posibilidad de expresión que va de la claridad y la contundencia, a la oscuridad y al hermetismo, sin dejar de señalar la posibilidad de su obturación y su opacidad, la experiencia no deja de señalar hacia las paradojas en la que se encuentra atrapada. Como señala Martin Jay en *Cantos de experiencia*, por un lado, a menudo se ha usado este término para señalar aquello que no se ajusta a la delimitación

conceptual, aludiendo a lo que excede al lenguaje, donde la experiencia es aquello que le sucede a un sujeto; y por otro lado, tras el giro lingüístico, esta idea ha sido criticada pues se sostiene que nada significativo puede aparecer fuera del lenguaje, por tanto no puede hablarse de experiencia fuera de la mediación lingüística. En el cruce de esa paradoja, la experiencia aparece en el “punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual” (Jay, 2009, p. 20).

Respecto a la modulación de la experiencia sobre su materia (o *matter*), otra de las paradojas de la experiencia apuntan a la tensión entre lo propio y lo impropio: si bien es interpretada como algo propio, como una posesión personal, no se adquiere más que en el encuentro con la otredad. De allí que vale plantear: ¿Hay experiencia de lo propio? ¿Hay experiencia de lo mismo? ¿Es lo mismo lo propio? y en su revés ¿hay experiencia de lo impropio? ¿Hay experiencia de lo mismo? ¿Es lo otro lo impropio? Y, una vez más, mezclando el mazo de las posibilidades de la experiencia y su dificultad y sus venturas, ¿hay experiencia propia de lo impropio como hay experiencia impropia de lo propio? En ese enrarecimiento, de la experiencia vivida (*Erlebnis*): ¿es dable pensar una otredad que no se deduzca como el negativo de una mismidad de lo propio? El hincapié en la posibilidad del encuentro con lo otro suele ser llevado hacia el terreno de lo nuevo, sin embargo, cabe la pregunta si el encuentro con lo otro puede no necesariamente remitir a lo nuevo, si podría darse por la repetición (toda vez que —con Deleuze— no se repite lo mismo idéntico, sino que se repite lo que difiere, lo diferente en grado de diferencias).

Sabemos que “experiencia”, en la historia del término y los sedimentos de sus sentidos (Jay, 2009), remiten al peligro, a la salida, al sobrevivir a los riesgos (sentidos en los que connota la mundanidad del que ha dejado tras de sí la inocencia primera para enfrentar nuevos desafíos). El salir de sí como modo de experiencia asume la posibilidad de un *afuera*, y si bien ese afuera no siempre —eso lo hemos hecho carne de nuestra experiencia actual del tiempo, la espacialidad y nuestras relaciones— está dado de antemano. O mejor, incontables veces hemos creído que el afuera al que aludía la experiencia era un afuera ostensible (que hace sentido en tanto *empeiria*, donde la experiencia aparece ligada a la sensación cruda, no especulativa, no reflexiva, allí donde sus dimensiones prácticas se activan). La pausa del contacto con ese afuera, sin embargo, no niega la clausura de toda experiencia. Más bien señala otra punta de las paradojas que

la atraviesan: también llamamos experiencia a lo íntimo, al *pathos*, a lo que nos sucede, algo que se soporta, se sufre; y en este sentido, la experiencia no es algo a lo que se puede acceder por cierta actividad, sino que más bien aparece en su aspecto pasivo: hacer experiencia de la negación del afuera, del repliegue (*del o en un*) adentro, deseando incluso un (otro) afuera.

Así, el abanico de sentidos de la experiencia, multiplica sus caras: una de ellas, la experiencia de los sentidos, de los otros, con otros cuerpos y en el trazado de la matriz de la materialidad; a otra de la experiencia en tanto buceo en la interioridad de una pasiva (respecto del afuera) actividad (del adentro) que en su *pathos* se mueve en una profundidad deseando incluso salir hacia un afuera cualquiera; se suma, a riesgo de hacer imposible esta estratificación de sentidos, la cara que remite a la prueba propia del conocimiento científico (*experience, expérience y esperienza*) como *experimento*. En este último sentido, la experiencia a pensar es, también, la de formar parte de un experimento global, de la pretensión de controlar las variables de un imposible estado de la materia: pretensión que no solo hace trastabillar toda certeza o asomo de claridad sobre lo experimentado, sino que también nubla los modos previos de pensar la experiencia.

La pausa (abrupta, pero no total) de ciertas formas de contacto, de ciertos tiempos, de algunas espacialidades, de entramados y de determinados *habitus* no es la clausura de la experiencia. Más bien, ella aparece —en nuestro presente— en el entramado de un experimento que teje transversalmente los diferentes modos de las experiencias (vivencias, sensibilidad, pasiones y padecimientos) en tiempo real. La inmanejabilidad del afuera y del adentro, la contorsión de las experiencias en el experimento de lo pausado traen, cómo no, a la memoria y sus deleites¹ a un primer plano (el pasado en la vivencia) y la inquietud del tiempo por venir.

Si nuestra contemporaneidad es la de la pérdida de la experiencia, ¿es acaso nuestra actualísima actualidad la sumisión al dato del experimento? ¿O es que otros modos de componer, de repetir, de entamar desde lo colectivo, íntimo, sensible, se abre en este intervalo, en esta pausa, en la tardanza de la experiencia? ¿Qué íntimo afuera sonsacarle a la repetición del experimento? ¿Qué juicio delinear desde la experiencia imposible, sin sujeto y que no se dirige al sentido? Lo que excede al tiempo humano, lo que excede a la

¹Referencias

“La costurera es la Memoria, y por cierto, buen caprichosa. La Memoria mete y saca su aguja, de arriba abajo, de acá para allá. Ignoramos lo que viene en seguida, lo que vendrá después” (Wolf, 1995, p. 58).

“figura” del sujeto occidental, a la figura de la humanidad desde la modernidad (tan modelada en el trabajo, la acción, el proyecto y el saber) es el exceso de esta experiencia-experimento.

Fisuradas *Erlebnis* y *Erfahrung*, prevalece la experiencia modalizada como experimento: la reducción a números, a lo contable (más que a lo narrable). Ni inmediatez, ni sucesión continua, ni procedimientos metódicos. Ensayo, prueba y error buscando ya no el grado supremo de la vitalidad que constituía a la experiencia (Dewey) sino más bien rastreando grados de vitalidad. Ensayar una y otra vez, la pequeña diferencia en la repetición. Una y otra vez. Experiencia y repetición.

Entonces, ¿Experiencia de qué? ¿Experiencia de quién? ¿No será preciso salir, también, de la retórica de la experiencia y experimentar otro(s) afuera(s), distintas salidas, otras composiciones, otras gramáticas del pliegue y despliegue?

II. Del tiempo

“El tiempo: una persiana que se cierra como una guillotina impidiendo ver, impidiendo tomarle el pulso a las cosas. Nuestro tiempo es un no-tiempo que obliga a sobrepasar el ritmo, todos los ritmos, logrando vencer la gravedad de los cuerpos y su armonía. Hubo un tiempo en que vivir era mirar, despacio y en silencio”

Chantal Maillard, *Filosofía en los días críticos*.

Este es un tiempo opaco. Sin embargo ¿no es la opacidad lo propio del tiempo, de los tiempos? La opacidad es esa propiedad de la materia que no deja ser atravesada por la luz, la opacidad del tiempo (presente) es también una opacidad óptica, no se deja ver, no se da a ver con claridad. Hay, claro, señas, señales, signos (¿nuevos? ¿O es que ahora, en cierta detención, podemos ver?). Señas que apuntan a la vulnerabilidad de lo vivo, de lo humano, pero también de sus potencias, señales de las diferencias y repeticiones que integran la vida.

Somos parte de una improbabilidad posible² atravesada por el tiempo. Pero no hay solo *un* tiempo. En su opacidad no puede ser descrito bajo una sola modalidad, sino más

² En un texto temprano titulado “Sacrificios” (1933), encontramos una apuesta que recorrerá toda la trama de la obra batailleana: la idea de que el hombre es solo una posibilidad improbable. Este texto forma parte del mito que Bataille construye desde 1927 es retomado (y reinscripto) muchos años después, en *La Experiencia Interior* (aunque el autor no dé allí su título, el texto es retomado, corregido, en partes ampliado). En *El ojo pineal* -un texto más bien lúdico, vanguardista que compone mito, antropología y filosofía- Bataille ha caracterizado al sujeto como improbabilidad posible. No se

bien como el pliegue de sus variaciones: tiempo-proyecto, tiempo-kairós, tiempo-catástrofe, tiempo-desastre (otra vez Bataille, Blanchot). Aún a riesgo de proponer una caricaturización, delineamos los siguientes trazos sobre sus modalidades: el tiempo-proyecto es el de las circunstancias comunes, en las que el tiempo es apresado, anulado, *encerrado*, en las formas bajo las cuales se produce ganancia, se dan los intercambios, el trabajo, la meta del objetivo contable, la satisfacción proyectada y su crecimiento. Se trata del tiempo de la duración, de la homogeneidad en la que somos o estamos bajo el signo de la demora en pos de una salvación. En otros términos, podríamos decir que se trata del tiempo profano donde toda equivalencia es subsumida en un cuadro de homogeneidad. Sin embargo este tiempo de la duración, si bien está atravesado por la finitud, la misma aparece enmascarada en la postergación y la espera. El tiempo que se proyecta (o el tiempo del proyecto) es el tiempo —*chronos*— que se extenúa ante la finitud: “así es como el tiempo, virtualmente reversible, languidece, y con el tiempo toda existencia” (Bataille, 1996, p. 36).

A ese tiempo del proyecto es posible oponer el tiempo-kairós, en tanto temporalidad heterogénea del anti-proyecto. Tiempo “chance”, tiempo de la suerte, de la oportunidad. Eso que la palabra francesa *chance* —tomada por Bataille en *La experiencia interior*, para traducir la palabra griega *kairós*— permite pensar como un tiempo de una incidencia o “caída” deseable, como una disposición o voluntad de suerte. El *kairós* (y no *chronos* que exige subordinarnos a nuestras acciones subordinadas a su vez a un proyecto, a una meta en el porvenir) o la suerte en Bataille, alude a la dispendiosa posibilidad de un hacer heterogéneo, una experiencia del tiempo sin tregua, experimentar lo que hay sin demora.

Frente al tiempo-proyecto que impone una modalidad cronológica, es decir, el tiempo bajo la lógica de lo previsible y controlable; la temporalidad de lo kairológico es más bien la del evento, del instante que en su parpadeo interrumpe la serie de lo contable. Al instante o la *chance*, plegamos a Rosenzweig y Benjamin: allí donde el *Augenblick*, la “mirada de ojo” que (no) capta lo que ocurre en ese cerrarse y abrirse, proponen otro modo del tiempo. Estos dos modos del tiempo son conjugados por Chantal Maillard cuando al tiempo del proyecto lo sitúa como tiempo de la cuenta (de lo que resta) y de lo que falta para el otro tiempo privilegiado, el del instante:

trata de un sujeto cerrado, sino más bien expuesto y abierto a lo que se juega en ciertos momentos en que su existencia profunda puede aparecer como tal (que ya no se despliega en su propia aprehensión como sujeto cerrado y autosuficiente sino que aparece como éxtasis). Tomamos aquí prestada esa conjunción de lo improbable y lo posible para ampliarla más allá de la figura del sujeto.

Vivo mi tiempo efectuando restas: deduzco los minutos que faltarán para el instante que más cuenta en la suma, un instante efímero que se detendrá como un parpadeo antes de iniciar la siguiente resta, la de los días que faltan para otro instante, para otro parpadeo. La operación que da cuenta de mi vida, actualmente, es una resta (Maillard, 2001, p. 142).

Sin embargo, podemos señalar que el tiempo del kairós puede devenir tiempo-catástrofe: allí donde el instante se manifiesta como una rebelión contra el horizonte del proyecto y sus variables conmensurables, puede darse la ocasión de una experiencia de un tiempo catastrófico, atravesado por la posibilidad de lo bajo, de destrucción, de pérdida. La heterogeneidad aparece en el rostro desquiciado, enfermo, roto de lo que comunica desde la falla, desde lo insuficiente. Tiempo de la violencia, de un horizonte nocturno, a veces señalado como revolución “el tiempo libre de toda cadena y cambio puro” (Bataille, 1996, p. 36).

La existencia del tiempo como catástrofe, es también la ruina del conocimiento, o de esa separación que la tradición supo ver entre sujeto y objeto. La catástrofe del instante arruina cualquier fijeza y valor que el entendimiento quisiera atribuirle al mundo: desde el punto de vista de la temporalidad del gasto del tiempo que estalla se ponen en cuestión la construcción del valor de lo humano, del mundo de objetos y su conocimiento. Declinan, caen.

Resulta casi inevitable no deslizarse hacia una descripción de esa opacidad del tiempo en términos de *desastre*, es decir de un tiempo cuyo astro está perdido (¿ese mismo astro que daba luz a lo que podía verse?), incluso en términos de *catástrofe*, desde el agujero dejado por esa caída. Entre desastre y catástrofe tratamos de dar cuenta de un tiempo de alteración o destrucción del orden regular de las cosas y las vidas; dinámica del cambio que es dramática en algún sentido, cuyo desenlace está mancillado por el mal inesperado: “El desastre es aquel tiempo en que ya no se puede poner en juego, por deseo, ardid o violencia, la vida que se procura” (Blanchot, 2002, p. 44).

III. En loop

“Mas ir hasta el final del pensamiento (bajo la especie de este pensamiento del final, del borde) ¿acaso es posible sin cambiar de pensamiento? Por eso, esta conminación: no cambies de pensamiento, repítelo, si puedes”.

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*

¿Catástrofe o desastre? ¿Acción o pasividad? ¿Afuera o adentro? ¿Experiencia o repetición? Estas preguntas ofrecen una suerte de trazo de nuestra experiencia del tiempo, de los tiempos (en pausa). Marcan un trazo que vuelve una y otra vez en *loop*. Transitamos ese rulo, plegamos en la experiencia-experimento ese lazo, hacemos el circuito del bucle en su curvatura de tiempos y expresiones. Sin embargo, esas “o” de las preguntas y también la repetición de “o” del *loop*, no son disyuntivas, presentan más bien conjunciones.

En *La escritura del desastre* Blanchot señala: “El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba”; y también sostiene que el desastre “amenaza en mí lo que está fuera de mí” (2002, p. 7). Pero, ¿cómo podría “darse” el desastre como eso que arruina todo y a la vez no lo cambia? Respecto del tiempo del desastre, Blanchot nos juega todos los juegos posibles: habla de nuestra pasividad respecto del desastre, de su aspecto accidental y, a la vez, de nuestra tardanza respecto del desastre, del don del desastre, de que no somos contemporáneos del desastre (y allí radica su amenaza), porque el desastre no tiene lo último como límite.

Cuando Blanchot presenta la paradoja del desastre como “rosa florecida en botón” (2002, p. 41) volvemos una y otra vez a la curvatura de la experiencia del tiempo del desastre: ¿es entonces que ya estaba en ciernes y no pudimos verlo? ¿O siempre está ya en su estallido naciente, en su plenitud? ¿Restan aún más mostraciones del desastre? ¿Es por esa monstruosidad que nunca el desastre es nuestro contemporáneo? El desastre florecido-en-botón- es la condensación del tiempo cronológico *en su propia anulación*.

Esta paradoja del desastre parece marcar su propio bucle temporal a-cronológico y allí el pensamiento, como indica Blanchot, es empujado también a mantenerse a distancia del pensamiento. No cambiar de pensamiento, repetirlo, aunque parece ser que en cada repetición cada florecimiento del botón será distinto, estará a distancia de sus ya otros modos de darse, de florecer. Ese neutro del pensamiento blanchotiano señala (más que a lo negativo y su quehacer) hacia un deshacer. ¿Deshacer qué? Las formas de lo dado, la vida que se procura, el pensamiento de la negatividad, la linealidad del tiempo... “Y, de nuevo, vivimos y hablamos (mas ¿en qué clase de habla?) porque la muerte ya tuvo lugar” (Blanchot, 2002, p. 70). Como si pudiéramos decir que, una y otra vez, es preciso deshacer la linealidad el tiempo, reconocer su bucle, recorrer su circuito, hacer la diferencia en su transitar.

Re-componer el tiempo en otra forma del tiempo, en otro modo de pensamiento, en otro rasgo del hacer, repetir lo repetible de otro modo. No ser (solo) el elemento del

experimento, experimentar lo que no puede ser lo mismo, experimentar los grados de diferencia, hacerlas saltar. Componer un corte en la recurrencia (¿o —Deleuze mediante— que la recurrencia haga el corte?).³ En este giro del bucle que proponemos, pasar de la experiencia a la repetición supone poder admitir pliegues del tiempo. Entre la gramática de la experiencia que conjuga lo nuevo y lo repetido y la gramática de la repetición que conjuga el loop y lo otro, la distensión del tiempo).

Es en *Diferencia y repetición* donde Deleuze nos da pistas para ese paso. Recordemos brevemente el giro que ofrece: una diferencia que no implica lo negativo, es decir, una diferencia no subordinada a lo idéntico. La repetición siempre en vínculo con un diferencial, allí donde señala que “si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y el don son los de la repetición” (Deleuze, 2012, p. 22). Incluso, apretando más aún el sentido para dar cuenta de este modo de pensar la repetición en tanto opuesta a la generalidad, Deleuze sitúa la repetición en el campo del milagro (y no que en el campo de la ley).

Pero ¿qué es esta repetición que expresa una potencia de lo singular *contra* la ley, contra lo general? Según Deleuze, es repetición-transgresión, repetición-excepción, repetición-milagro, repetición-singularidad. Es decir, una repetición de la que se puede sacar algo nuevo.⁴ En esa conjunción, la repetición tal como la presenta Deleuze se distancia de la repetición-medida (o repetición de lo Mismo): la repetición de lo otro o de lo heterogéneo se abre en el abanico que va de la máxima diferencia a las pequeñas diferencias.

Vale señalar sin embargo, que a la pérdida de la experiencia plegamos la repetición no tanto para señalar el fracaso de la gramática de la experiencia como para buscar ampliar la lectura hacia otras gramáticas que no se centren en la figura del sujeto. Se trata, en todo caso, de ampliar los casos, de buscar recurrencias y en ellas ver los cortes, lo nuevo, la diferencia. En tal dirección, si fuera posible quitarles a empresarios de sí y emprendedores el beckettiano “fracasa de nuevo, fracasa mejor”, y llevar ese botín a una modulación

³ La importancia de la noción de corte es pensada a partir de los desarrollos de Deleuze y Guattari en *El AntiEdipo* respecto de la máquina deseante (y el flujo, corte y recurrencias). Cf. “Máquina deseante” y “Balance-programa para máquinas deseantes” en Deleuze, G. y Guattari, F. (2007).

⁴ A distancia de la filosofía de la diferencia (por la representación) en el trazado de una filosofía de la diferencia (vía las intensidades) es posible distinguir dos tipos de repetición: una repetición vestida y una repetición de lo semejante y lo igual, y una repetición de la diferencia. Desde esa lectura Deleuze no solo toma a Nietzsche y a Kierkegaard, sino también se distancia de psicoanálisis y el modo en que Freud plantea su vínculo con lo reprimido (de la representación): cuando se mediatiza lo vivido relacionándolo con la forma de un objeto semejante o idéntico “(n)o repito porque reprimo. Reprimo porque repito. Reprimo porque, en primer lugar, no puedo vivir algunas cosas o experiencias más que bajo la forma de la repetición” (Deleuze, 2012, p. 45).

diferente, lo haríamos del siguiente modo: “repite de nuevo, repite diferente”. O mejor: “repetir de nuevo, repetir diferente”.

IV. Una y otra vez

“La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia.”

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*.

Respecto de la torsión (de la experiencia) hacia la repetición no solo nos anima Deleuze, sino también Gertrude Stein.⁵ En el modo de poner en contacto el tiempo, la composición de lo que se repite y que compone de modo diferente, Stein presenta la variedad *en lo (ya) visto* en el momento de pasar otra vez por esa recurrencia. Nos permitimos citar y repetir en extensión lo que dice en *Composición como explicación*:

Volviendo a aquello de que lo único que es diferente es lo que es visto cuando parece haber sido visto, en otras palabras, la composición y el sentido del tiempo (2020, p. 9).

Empezar una y otra vez es cosa natural incluso cuando hay una serie.
Empezar una y otra y otra vez a explicar la composición y el tiempo es cosa natural.
Para entonces se habrá entendido ya que todo es lo mismo excepto la composición y el tiempo, la composición y el tiempo de la composición y el tiempo en la composición.
Todo es igual excepto la composición y como la composición es diferente y siempre va a ser diferente no todo es igual. Todo no es lo mismo como el tiempo es diferente cuando el tiempo de la composición y el tiempo interior de la composición son diferentes. La composición es diferente, eso es cierto. (2020, pp. 13-15).

La escritura de Stein como ejercicio de repetición y (en la repetición la diferencia) nos hace señas hacia los modos como se compone lo diferente, en el *una y otra vez* del tiempo. Experimentación que no tiene el control de todas las variables en un medio cerrado, sino un *uso* de lo que hay; tampoco la disposición de un tiempo del proyecto (que aplaza el presente al futuro de los planes por venir), sino el trazado de un presente continuo: “Había un ir a tientas por usarlo todo y había un ir a tientas por un presente continuo y había un inevitable empezar a empezar otra y otra y otra vez” (Stein, 2020, p. 21) Y en la recurrencia la diferencia: “Entonces me dije a mi misma esta vez será diferente y empecé. No volví a empezar sino que solo empecé” (Stein, 2020, p. 21).

⁵ Agradecemos aquí a Gabriela Milone por acercarnos este texto e invitar a su lectura.

En la distancia entre volver a empezar y (solo) empezar —aunque ese empezar a secas haya sido propiciado por el volver a empezar— se signa el salto de lo otro en la repetición: composición de lo nuevo que se separa de los movimientos repetidos pasados. Si del tiempo tenemos una experiencia de lo más rara, de continuidad, aceleración, enlentecimiento y novedad, así también la experiencia de la pausa *de* la repetición de lo mismo (repetición de lo semejante bajo la representación, diría Deleuze), de la suspensión *en* la repetición, y de la repetición *fuera* y *dentro* nuestro señalan una desmarcación (de lo humano) y la posibilidad de pensar pliegues y capas de *adentro* y *afuera* ahora hacia la experimentación de una heterogeneidad (que quizá prepara para otro movimiento).

En ese espacio de las repeticiones y recurrencias, en esa polirritmia del tiempo plegado, no obstante, es dable pensar que *nosotrxs* celebremos algunas repeticiones y abduquemos de otras. Anne Dufourmantelle, desde una mirada que conjuga psicoanálisis y filosofía, señala que “(l)a repetición, lejos de ser una réplica de lo idéntico, expresa una singularidad contra lo general, y, en el orden temporal, la fractura del discontinuo contra la permanencia. Pensar la repetición es pensar la discontinuidad” (2020, p. 40). Entonces, ¿solo se trata de repetir? No, más bien componer con lo que se repite. En esa dirección, que realicemos ciertos ejercicios de preparación⁶ *para*, y que sospechemos de recurrencias que no potencian ni hacen saltar nada de lo que antecede (que solo es representación de la gestión del movimiento pasado), que tensemos nuestra relación con el tiempo y las reincidencias es parte de nuestro trato con lo *intratable*. Trato: pacto, acuerdo, negociación, pero también desacuerdo, relación, compromiso, tratamiento.

Respecto de la repetición y lo intratable del tiempo(o los modos es que *nos la vemos* con las reincidencias deseables y no deseables, deseadas e indeseadas), no solo se

⁶ Cómo no recordar a Barthes cuando en *La preparación de la novela* (2005) plantea un giro sobre la repetición de la escritura, giro atravesado por la melancolía y el duelo (de su madre que ha muerto recientemente) y por el deseo de una nueva escritura: la finitud y la muerte de uno de los seres amados por él, acelera una serie de reflexiones acerca de la escritura y el estado de disponibilidad y de transformación que él quisiera para su (nueva) escritura, para esa que está preparando. Pero no solo eso, también está la evidencia de que “los días están contados” (Barthes, 2005, p. 36) o el “ya no tengo tiempo para ensayar vidas” (p. 37). Desde aquí, podría decirse que *La preparación de la novela* es la búsqueda del dar, finalmente, en el clavo, poder dar el golpe que martilla en el tiempo para hacer que la vida/lo que se ensaya sea -jesta vez sí!- otra vida. O la evidencia de dos escrituras, dos “tonos” de escritura, o dos modos de vérselas con una práctica: una escritura del ronroneo, de la gestión, de la marcha conforme a las necesidades de un trabajo; otra escritura que, siendo la misma práctica involucra otros gestos, otros riesgos, el *satori*, el momento del deslumbramiento... “escribir como si no lo hubiera hecho jamás” (Barthes, 2005, p. 41).

tienden indicaciones por la vía de la estética, de la escritura, la filosofía, también hacia los lazos, hacia lo político. Dejar de repetir lo mismo, impulsar lo que no repite lo semejante ni el régimen de la identidad. Repetir, pero repetir diferente. Toda vez que se da la evidencia de un movimiento de salida de la acedia, de la injusticia, salir de la rutina y del dolor: tensar ese momento-*Augenblick* (¿activo?) de acedia y de rutina, de lo que no es justo. Tensar y tratar la contracción del afuera y el adentro, en el gesto vital de volver sobre algo, repetir, y en un cambio de astro, componer *otra cosa*.

Bibliografía

- Barthes, R. (2005) *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bataille, G. (1996) *El ojo pineal*. Barcelona: Pre-textos.
- Bataille, G. (2016) *La experiencia interior*, CABA: El cuenco de plata.
- Blanchot, M., (2002) *La escritura del desastre*, Madrid: Editora Nacional de Madrid.
- Deleuze, G., (2012) *Diferencia y repetición*. CABA: Amorrortu.
- Deleuze y Guattari (2007) *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. CABA: Paidós.
- Dufourmantelle, A. (2020) *En caso de amor. Psicopatología de la vida amorosa*. CABA: Nocturna.
- Jay, M., (2009) *Cantos de experiencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Maillard, Ch. (2001) *Filosofía en los días críticos*. Diarios 1996-1998. Barcelona: Pre-Textos.
- Stein, G., (2020) *Composición como explicación*. City Bell: Barba de abejas.
- Woolf, V. (1995) *Orlando*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



CAMBIAR DE VIDA EN LA ACADEMIA

TO CHANGE OF LIFE IN THE ACADEMY

Resumen

La pandemia, con el confinamiento que impuso, pudo aparecer en un primer momento como una suspensión del tiempo y de las actividades en la academia. En verdad, aportó una nueva forma de tormenta en la enseñanza y la investigación, ya afectadas por la serie de reformas y de transformaciones socioeconómicas que se han sucedido desde hace veinte años. Este ensayo propone una reflexión acerca de éstas y de las perspectivas futuras de organización de la vida académica.

Palabras clave: academia; crisis sanitaria; organización y gestión del saber; futuro de las ciencias humanas y sociales

Abstract

The pandemic, with the confinement it imposed, could appear at first as a suspension of time and activities in the academy. In fact, it brought a new form of storm in education and research, already affected by the series of reforms and socio-economic transformations that have taken place for twenty years. This paper proposes a reflection on these and the future perspectives of the organization of academic life.

Keywords: academy; sanitary crises; organization and management of knowledge; future of social and human sciences

La pandemia, con el confinamiento que impuso, pudo aparecer en un primer momento como una suspensión del tiempo y de las actividades en la academia. Pero en verdad, aportó una nueva forma de tormenta en la enseñanza y la investigación, ya afectada por la serie de reformas y de transformaciones socioeconómicas que se han

sucedido desde hace veinte años. Esta ilusión de suspensión puso de moda a Auerbach, con su exilio en Estambul, asociando la crisis sanitaria actual al exilio forzado, es decir: el encierro en casa a la pérdida de toda una vida. Sin embargo, un equivalente de lo que vivimos puede encontrarse en la situación de Viktor Klemperer: judío convertido al protestantismo, casado con una mujer no judía, bajo el nazismo, profesor de Filología y Lenguas Romances en la universidad de Dresde desde 1920, Klemperer cae bajo las leyes raciales, y progresivamente, se le prohíbe enseñar, comprar los diarios, tener animales domésticos, trabajar, moverse libremente, frecuentar las bibliotecas. Cada salida de su departamento (puesto que se le expropia su casa) lo expone a la violencia, mientras las irrupciones en el espacio doméstico son también frecuentes, y conllevan insultos, golpes, destrucción y terror. El espacio público se vuelve un lugar de riesgo, al que hay, sin embargo, que ir, para cumplir demandas absurdas del régimen, cuyo objetivo es finalmente entraparlo en la maquinaria del exterminio; el espacio privado deja de serlo, y está regido por normas exteriores. Klemperer anota en su diario los detalles de la vida cotidiana, mientras intenta seguir escribiendo, y analiza el funcionamiento de la lengua bajo el Nacional socialismo, trabajos que serán editados más tarde (1998, 2000).

Si podemos ver en el modelo Auerbach la pérdida de lo propio mediante una errancia forzada, Klemperer parece reenviarnos al sentimiento de peligrosidad de lo familiar: la extrañificación de aquello que nos parecía natural, permanecer en nuestro ámbito mientras todo alrededor nuestro se resignifica. A pesar de sus diferencias, Auerbach y Klemperer tienen en común algo que nos interpela en la situación actual: cierta suspensión del curso de nuestras actividades y de nuestras vidas, la imposición de una lógica nueva que reemplaza aquella que las regía antes.

La pregunta que quisiera plantear aquí respecto de la situación actual es: ¿cómo era esa vida interrumpida? Fuera de los placeres y normalidades que se llevó la pandemia: ¿qué es lo que hemos suspendido? Teniendo en cuenta que cambiar de vida se nos aparecía, antes, a muchos académicos como un deseo y una necesidad, porque si cambiar de vida en la academia puede ser una decisión personal, todas nuestras elecciones son sociales. Esta utopía que postergamos cada año surge de la dificultad que nuestras comunidades han tenido para enfrentar las transformaciones radicales ocurridas en los últimos años, o para hacer contrapropuestas eficaces. Me referiré aquí al ámbito

europeo, aunque, con especificidades nacionales o continentales, el fenómeno afecte a todo el mundo Occidental.

Hubo, es evidente, factores externos y factores internos entre los determinantes de los cambios que se impusieron en los últimos 15-20 años, tipología que conservo aquí como base del razonamiento. Considero, sin embargo que la internalización de los factores externos y la externalización de factores internos juegan un papel esencial en un proceso que es imposible de comprender sin tenerlos en cuenta. La “internalización de factores externos” corresponde al modo en que estos son resignificados y retrabajados en la academia: cómo son comprendidos, articulados, aplicados, y la significación, pragmática y simbólica, que se les atribuye. Llamo “exteriorización de factores internos” a la dificultad de evaluar los elementos del funcionamiento propio de la academia que hacen obstáculo a su adaptación al mundo actual, y su proyección en tanto decisiones o imposiciones que vendrían del exterior (el ministerio, la universidad, el rectorado, la facultad...)

En cuanto a los detonantes externos, entre aquellos que vienen de la gestión de la enseñanza terciaria y de la investigación, especializada o meramente política, podemos señalar al menos dos. En primer lugar, en el nivel de las producciones, las nuevas tecnologías, y los nuevos modos de producción de lo escrito, que afectan el espacio global contemporáneo (Chartier, 2003, 2006, 2009; Origgi/Arikha, 2003; Ludmer, 2010). En el nivel de la organización y de la gestión de la enseñanza y de la difusión de la literatura en nuestra sociedad, fueron los acuerdos de Boloña los que introdujeron transformaciones radicales, un proceso iniciado en 1999, e intensificado en Francia a partir del año 2006, cuando todas las universidades adoptaron el llamado sistema LMD – Licenciatura (3 años), *Master* (2 años), Doctorado (3-4 años, o más, según la disciplina).¹ La promulgación de la LRU en 2009 (*Loi relative aux libertés et aux responsabilités de l'Université*)² completó el proceso, a pesar de las violentas reacciones que suscitó. Simultáneamente, la investigación fue reorganizada a partir del establecimiento de proyectos, generalmente con un perfil predefinido en función de políticas determinadas por las instancias mayores de gestión de la investigación e intereses nacionales, y una agenda organizada por el ministerio.

Como puede verse, se trata de factores externos de naturaleza diferente, pero el conjunto significó la introducción de una lógica de *management* en la educación y la

investigación, un movimiento observable más allá de Francia, que llevó a cuestionar la utilidad de las Humanidades y a replantear su lugar en la sociedad. En este marco, la disciplina literaria consideró generalmente que los factores externos (los llamados *external accelerators*) del ámbito financiero parecían estar transformando la educación terciaria en un puro negocio. Más allá del acuerdo acerca del origen de estas transformaciones, acerca de la amplitud del movimiento, y del hecho de que estaban generando una nueva identidad entre los profesores e investigadores, las evaluaciones difieren en cuanto al agente específico de transformación según la disciplina de pertenencia, los países y las instituciones. Notemos que el carácter global de estos cambios oculta a menudo las especificidades nacionales.

En cuanto a los factores internos, en la disciplina literaria podemos al menos constatar dos puntos. Por un lado, los estudios literarios se encontraban en una situación que puede describirse como un agotamiento de los modelos teóricos e interpretativos tradicionales, aunque, en verdad, lo que se desagregó fue la aparente hegemonía de un sistema interpretativo heredado del estructuralismo, cuyo destino se jugó en su articulación pedagógica (de la primaria a la universidad), en el período que corresponde en Francia al proceso de masificación escolar que comienza en 1959, cuando la reforma Berthoin declara la escolaridad obligatoria hasta los 16 años.³ En este marco, se impuso una confusión entre transmitir contenidos más que métodos y aproximaciones, que permanecieron implícitos, en continuidad con la tradición que precedía. A lo cual se suma que la descripción del texto literario fue reemplazada por modelos teóricos, contribuyendo a descartar una perspectiva que activara la creatividad literaria. Podemos agregar a estos elementos la transformación radical de la materialidad de nuestro objeto en sus rasgos específicos, pero también su pérdida de estabilidad: un texto hoy no es más lo que la institución literaria designa como tal, pero tampoco son simplemente caracteres tipográficos. Sería, sin embargo, más exacto decir que la materialidad del objeto-libro había escapado a los estudios literarios; no es que no la hubiéramos aprehendido, sino que nuestra percepción del objeto dependía de una concepción histórica de la literatura, que constituía la base de la disciplina, y que consideraba al texto sin tomar en cuenta sus realizaciones materiales.⁴

Ante estas transformaciones, la comunidad francesa reaccionó y resistió (la huelga del 2009 fue la más importante, en la academia, desde Mayo del 68, hasta el movimiento

del 2019-2020), pero no logró necesariamente proponer respuestas radicales y eficaces, en parte porque los cambios se dieron progresivamente, y no fue posible contar con un panorama global de la situación para enfrentarla. Pero también porque profesores e investigadores no teníamos la formación necesaria para un análisis pertinente de la situación. Además, en Francia, jugó un papel esencial la identificación simbólica del cuerpo docente al estado, que va más allá de su dependencia financiera, porque obturó en cierta medida la libertad de pensamiento y la autonomía necesarias para pensar opciones, identificar los márgenes e intersticios –las “fallas” de la ley. Las consecuencias de este movimiento, cuyo acto final se concretizó en la propuesta, en el 2019, de una nueva ley, la llamada LPPR⁵, fueron múltiples, y transformaron enteramente el ejercicio y la realidad cotidiana de la profesión de docente universitario e investigador. Dos de sus efectos quisiera evocar aquí, porque son aquellos que más cambiaron nuestras vidas: el mencionado paso a un modo de financiación por proyecto y la reorganización de las llamadas “unidades investigación” y polos de enseñanza.

En su excelente artículo “L'organisation de la recherche en sciences sociales en France depuis 1945 : bref bilan historique et critique”, uno de los primeros en proponer un balance de la situación, dice Christophe Charle (2008) que la nueva organización de la investigación fija modos y temporalidades nuevos de producción, pero que el balance que puede hacerse en el 2008, permite defender la legitimidad de una incitación global a la investigación, y defender, por tanto, la utilidad de organismos de investigación independientes de las universidades. Agrega, sin embargo, que estas “grandes empresas” responden a coyunturas precisas y a un modelo derivado de las llamadas ciencias duras, poco adaptados a las ciencias humanas, o que inducen, en este campo, rigideces que terminan por resultar contra productivas. En efecto, por un lado, mantienen problemáticas vinculadas a una coyuntura científica que les es extranjera; por otro, determinan que sea más difícil la atribución de medios a otras iniciativas, porque los equipos que toman las decisiones están bien ubicados para bloquear, en las comisiones decisionales, las innovaciones que podrían cambiar las cosas en detrimento propio⁶. Las iniciativas nuevas deben a menudo esperar un largo tiempo para que se produzca una coyuntura favorable; es más rápido, y rentable, disfrazar los proyectos propuestos para hacer creer que responden a las demandas oficiales, corriendo el riesgo de traicionar así los verdaderos objetivos innovadores.

Este efecto perverso aparece, según Christophe Charle, con particular claridad en la enfermedad que Jacques Le Goff llamó la ‘coloquitis’: como no se pueden obtener fondos para llevar adelante proyectos de investigación de largo alcance, nos conformamos con organizar eventos en los que cada investigador expone un fragmento de su trabajo (actual o pasado). A veces, estos se continúan en un producto final, es decir en publicaciones, cuya calidad puede variar. La ‘coloquitis’ no sería un modo inteligente de utilizar el dinero en la investigación, sino una solución de facilidad, a la que acudimos por razones variadas: porque los servicios financieros de los organismos de investigación y de administración prefieren los gastos anuales y no renovables, porque las autoridades políticas que organizan este tipo de encuentro con fines conmemorativos o de relaciones públicas patrocinan por momentos ciertos congresos científicos, ejerciendo una suerte de mecenazgo culto, porque muchos investigadores encontramos un espacio de sociabilidad valorizador y productivo, que es también un modo fácil y poco costoso de rentabilizar trabajos y reciclarlos ante auditorios distintos (que para Charle pueden ser menos exigentes, pero considero que esta visión, que comparten muchos intelectuales europeos, es errónea, y responde simplemente a un desconocimiento de las producciones de las academias de otros países). Agregaría que la introducción de este sistema también ha determinado que los proyectos personales se desarrollen ya sea dentro del marco de las instancias de certificación institucionales – Tesina, Tesis, Habilitación -, o en el contexto de este tipo de proyecto, cuyas líneas no coinciden sino parcialmente con los intereses de los investigadores.

Nuestra experiencia y los años que han pasado desde que Christophe Charle propuso este balance, nos permiten agregar que, sin embargo, la “coloquitis” presenta ciertas ventajas: el hecho de esforzarnos por participar de eventos diversos, nos permite intercambiar con otras disciplinas, y comprender orientaciones y posibilidades de nuestro propio trabajo que tal vez no podríamos percibir si nos quedáramos dentro de nuestras temáticas y especialidades; la circulación permite un contacto con otros investigadores que trabajan en instituciones diferentes, y también conocer sus condiciones de trabajo, intercambiar acerca de estas y crear lazos de solidaridad. Para esto último sin embargo es necesario despegarse de las dificultades de la propia situación, y aceptar que los privilegios que atribuimos a otros son, muy a menudo, imaginarios, o que si existen son,

en verdad, solamente una parte de la cosa, y que todos tenemos algún privilegio del que los otros carecen.

Esta nueva organización de la investigación tuvo otra consecuencia, en el ámbito de las ciencias humanas y sociales: los centros de investigación y los laboratorios adquirieron un peso mayor en las carreras, pero su existencia está hoy condicionada al montaje de proyectos y a la obtención de créditos, así como a una evaluación (HCERES) que se realiza cada cinco años⁷. Hoy tenemos, por tanto, que producir en el marco de proyectos de grupo de nuestro(s) laboratorio(s), responder a las diferentes invitaciones que recibimos, nacionales e internacionales, y continuar simultáneamente desarrollando un proyecto propio, original, que nos permita construir nuestra propia identidad en tanto investigadores. Sin olvidar que, en la mayor parte de los países europeos, estamos también sometidos a las demandas del sistema educativo, no solamente en términos de enseñanza, sino también de producción; por ejemplo, en Francia, se nos solicita permanentemente que realicemos libros destinados al público estudiantil, que no siempre presentan un interés intelectual (aunque a veces lo hacen). Así es como nuestras agendas se llenan de solicitudes, que tenemos que gestionar sin perder de vista la evolución de nuestras carreras y las etapas impuestas por la academia.

A todo esto se suma una exigencia creciente de participación en la administración y en la gestión de las instituciones a las que pertenecemos. Para no sacrificar, o para sacrificar lo menos posible la enseñanza y la investigación, muchos investigadores intentamos limitar estas actividades, pero es prácticamente imposible desentenderse enteramente de ellas. Por eso, constatamos hoy otra consecuencia de la reorganización de la academia: al complejizar el ejercicio de la profesión, determinó también la constitución de una casta de académicos que se dedica casi exclusivamente a la gestión y a la administración. Y que no siempre tienen la capacidad de comprender las especificidades de la producción intelectual o de la enseñanza, o no siempre quieren hacerlo, puesto que se trata generalmente de colegas que renuncian a una investigación de calidad precisamente porque no corresponde a las exigencias y temporalidades de la mera gestión, o a sus ambiciones personales. Ante la situación, una parte de la resistencia de la comunidad consistió, en Francia en la disciplina literaria, en tratar de conservar un estado anterior de las cosas (o de volver a él), o en retomar formas de

ejercicio de la profesión que no corresponden al funcionamiento del mundo contemporáneo, ni al desarrollo actual de los saberes y de las sociedades.

Ese estado anterior de las cosas (anterior, por tanto, a Boloña y sus consecuencias, y a las nuevas tecnologías), no es, sin embargo, un paraíso perdido, ni una edad de oro: estaba marcado por la inmovilidad de las prácticas y los modos de gestión, la exclusión de la creatividad y la innovación epistemológica; por un sistema de entrada en la profesión iniciático para iniciados (según la clase social, profesional y política de las familias), por una ausencia de comunicación entre profesionales, y con los estudiantes, por la reproducción de prácticas de enseñanza basadas en la transmisión de contenidos, y también por una división disciplinaria extrema, que constituía un obstáculo mayor a la interdisciplinaridad y a la simple comunicación entre colegas (Lenclud, 2008). En la disciplina literaria, agreguemos que el sistema está orientado casi exclusivamente hacia la tradición, hacia los concursos para ser profesor en la secundaria, que determinan que otros métodos de trabajo y temáticas modernas no encuentren su lugar en las aulas de la universidad, y que la formación en investigación siga siendo un privilegio al que se accede de modo azaroso (según el profesor que a uno le toca). El sistema estaba también marcado por una jerarquía que poco tenía que ver con las capacidades personales y la calidad de la producción en la investigación y la enseñanza, y mucho con coyunturas políticas y circunstanciales.

Es innegable que la tormenta de transformaciones iniciada con los acuerdos de Boloña arrasó, en veinte años, con un modo de ejercicio específico de la profesión, y demandó un esfuerzo considerable de adaptación, dando lugar a aberraciones y disparates, así como (a veces) a situaciones productivas y constructivas. El cuerpo de profesores e investigadores fue sometido, y sigue siéndolo, a un ritmo de transformaciones acelerado, que exige una adaptación y una productividad constantes, y ha ido diluyendo el criterio de calidad, o posicionándolo en un segundo plano. El agobio de demandas y exigencias, la disminución de los puestos y el aumento simultáneo del número de estudiantes, a veces mal preparados para los estudios universitarios, la dificultad de acceder a las nuevas tecnologías, la falta de personal administrativo, han ido transformando el ejercicio de la profesión en un continuado de pequeñas y grandes tareas, mientras, simultáneamente, se nos acusa regularmente de no hacer nuestro trabajo puesto que el mayor tabú y un desconocimiento total reinan sobre las prácticas de

enseñanza del tercer ciclo. Las nuevas tecnologías nos vuelven accesibles 24 horas sobre 24, 7 días a la semana, y demandan de nosotros competencias que no hemos adquirido nunca, y que nuestras instituciones no se preocupan siempre por procurarnos. La penuria de personal administrativo de nuestras instituciones nos ha llevado a tomar a cargo tareas que este asumía antes, la suma de la cuales ocupa un tiempo significativo. A esto se agrega la gestión de la enseñanza y la investigación, que incluye actividades mecánicas y técnicas, pero que necesitan también una reflexión de fondo sobre las condiciones contemporáneas de nuestras formaciones que las circunstancias no siempre nos permiten llevar a cabo.

No formo parte, sin embargo, de aquellos que se consideran víctimas de este estado de las cosas. Tener un puesto en la academia es un privilegio – siempre lo fue -, aunque éste no corresponda enteramente a nuestras perspectivas o a nuestros proyectos intelectuales, aunque se encuentre lejos de nuestro lugar de residencia. Porque vivimos una época en que el sector de las ciencias humanas y sociales se reduce, y muchos jóvenes cuya excelencia y competencias sobrepasan las nuestras no tienen perspectivas de encontrar uno. Sin embargo, no se puede negar que en los últimos tiempos, nos lamentamos todos casi todo el tiempo en la academia, ya sea en el ambiente doméstico como en el profesional. Este lamento universitario se justifica por la situación evocada, que ha dado lugar a un agotamiento permanente, variados problemas de salud varios, *burnouts*, depresiones, y también llevado a algunos colegas a dejar sus puestos. Sin embargo, es también parte de un discurso de época: confrontados a aquellos colegas que parecen tener las situaciones más privilegiadas, constatamos que ellos también se quejan. Sin duda, este lamento se relaciona con la pérdida de centralidad de las Humanidades, que conlleva una pérdida de prestigio e interés social por quienes ejercen profesiones vinculadas a ellas.

Mantener un equilibrio de equilibrista es posible en esta situación, si se tiene consciencia de que una parte de nuestras frustraciones y de nuestro descontento viene de dos factores: nuestra generación no estaba preparada a lo que es hoy nuestra profesión, y las representaciones formadas durante nuestros estudios son a menudo un obstáculo a nuestra adaptación (aún más en los casos de desplazamiento entre dos países y medios académicos, como el mío: de la UBA de los años 1980 al sistema terciario francés de los años 1990 en adelante). El segundo factor es que el sistema francés es una suerte de

“Animal Farm”, donde “todos los hombres son iguales, pero algunos son más iguales que otros”; estamos aislados de aquellos que están en la misma situación que nosotros, y vivimos en la ilusión de que existe un pequeño grupo de privilegiados, al que quisiéramos pertenecer. El desconocimiento y las proyecciones sobre la situación de los colegas son dos de los elementos que más obstáculos generan, y que bloquean nuestras posibilidades de establecer principios comunes, y una red de solidaridad. Respecto a este punto, podemos decir que podríamos aprovechar mejor los múltiples intercambios que se dan gracias a un ritmo frenético de participación en eventos, porque estos encuentros nos permiten no solamente comprender de otro modo la situación en la academia, sino también enriquecer nuestros trabajos con su recepción entre disciplinas diversas, y constituyen, por tanto, una base para futuras reflexiones.

En *Faire profession d'historien* Patrick Boucheron afirma a la vez su amor por la universidad y que el momento del “sálvese quien pueda” ha llegado, es decir el momento en que cada uno de nosotros debe buscar un espacio más confortable donde poder trabajar, lo que en Francia significa intentar encontrar un puesto en el CNRS, alguna gran escuela (EHESS o EPHE, en el caso de las ciencias sociales)⁸, u otra institución prestigiosa como el *Collège de France*. En efecto una de las particularidades del sistema francés es que el sector terciario está escindido entre universidad, grandes escuelas y CNRS (el equivalente del CONICET), con condiciones de trabajo radicalmente distintas. Existe, sin embargo, entre una universidad que puede ser un infierno (o no, todo depende de la política de la institución y de la calidad, humana e intelectual, de los colegas) y un estatuto privilegiado que implica, en verdad, redes y alianzas privilegiadas también, un espacio, un intersticio donde se puede construir un proyecto personal que implique una participación en los avatares contemporáneos, y la capacidad de detenerse y analizar las potencialidades que ofrece nuestro presente en términos epistémicos. Aunque la comunidad de los profesores e investigadores tiene, la mayor del tiempo, la impresión de ser arrastrada por la inercia del funcionamiento de las instituciones y las sucesivas reformas es necesario reflexionar en medio de la tormenta, y lo que vivimos actualmente (la pandemia) no es un estado de suspensión ni de espera, sino otra forma de tormenta, que se llevará seguramente con ella cosas que estaban en marcha antes. La pregunta es: ¿tenemos más posibilidad de actuar y mayor control sobre esta situación que sobre la que precedió? No sobre la enfermedad, a eso solamente pueden responder los expertos

en epidemiología, los políticos, y nuestro compromiso con lo social; sino sobre los modos de cambio que esta situación nos permite potencialmente adoptar, y nuestra capacidad para hacerlos durar. Los últimos meses nos han enfrentado con mayor fuerza a una de las dificultades que ya marcaban nuestra vida cotidiana, y a la variedad de posiciones para hacer frente a las situaciones en la academia. Busquemos por tanto un punto a partir del cual podamos construir un compartir de las dificultades actuales en las profesiones vinculadas a la enseñanza y la investigación sin perder la noción de las diferencias de estatuto y de situaciones.

Dos observaciones más personales sobre esta cuestión.

Los vínculos, la solidaridad, son un asunto cotidiano, hecho de pequeños gestos que generalmente son ignorados por los otros, en los espacios que frecuentamos – la calle, los negocios, los transportes – pero también nuestras prácticas en el ambiente académico. Notemos, sin embargo, que, en Francia, las recientes denuncias y escándalos vinculados al abuso o la violencia (sexual y otra) o las reflexiones sobre vínculos no convencionales, o los llamados vínculos débiles (Granovetter, 1973) que ocupan al conjunto de la sociedad desde hace un tiempo, han sido pocas veces proyectados hacia nuestro ambiente y nuestras propias vivencias. Es evidente que la ética y la deontología no pueden depender de una crisis sanitaria: hay un momento en nuestras vidas en que tenemos que decidir qué tipo de persona queremos intentar ser (conviene ser modesto en cuanto a esto), en la tormenta como en la calma – y aguantar, ante cualquier tipo de dificultad, de injusticias, de tentaciones, de confusión y de frustración. Personalmente, mi decisión vino temprano, marcada por los pequeños gestos de desconocidos en momentos de desesperación en los espacios públicos, y por la toma de conciencia de los estragos que puede causar la inestabilidad psíquica de gente animada de buenas intenciones (y a veces, afectuosa) : su base es la idea que vivimos en la ignorancia de las personas que tenemos enfrente, no sabemos lo que han vivido, lo que están viviendo y piensan, y nuestra actitud repercute en psiquismos variados, ocupados por sus propias penas y preocupaciones. Esto no significa que haya que hablar de todo esto – un profesor/investigador no es un analista – sino actuar sabiéndolo, lo que significa también que en cierta medida ignoramos la repercusión de nuestras palabras y de nuestros actos.

La segunda observación se refiere a la capacidad de proyectarse más allá de la situación personal, en un contexto comunitario. Siempre es bueno que alguien nos

recuerde nuestros privilegios cuando nos enfrentamos a dificultades o problemas, aunque en el momento esto nos enoje (un agradecimiento especial a Josefina Ludmer y a Anne-Elisabeth Halpern); el punto de vista otro, aunque no siempre justo, nos permite salir del lamento evocado, y percibir lo que es específico en nuestra situación. Es decir, ir más allá de los costos que implican nuestras elecciones. Lo esencial es recordar que nuestras situaciones son personales y sociales a la vez, y transformar las reacciones de la comunidad en objetos de estudio, y poder percibir el modo en que lo institucional se inscribe en ellas. Se pueden comprender así los “puntos ciegos” de un sistema académico, en particular en la propia disciplina, los intersticios, las grietas aquello que una comunidad no puede pensar ni imaginar – que son también los lugares donde puede inscribirse la innovación. Este análisis del presente debe completarse con un conocimiento de la historia, institucional y de la producción intelectual en este caso, por lo que toda mirada sincrónica demanda una perspectiva histórica. Podemos así ubicarnos en un “todo” (aunque este siempre sea incompleto), y percibir las redes que nos atraviesan, creando una distancia respecto de nuestra situación que puede dar lugar a una reflexión de calidad, y elaborar propuestas y contrapropuestas. Ser a la vez observadores y actores es esencial, porque nos abre a los matices, representaciones y sentimientos implicados en el proceso.

El movimiento que describo traduce la diferencia entre desviar la mirada y dirigir los ojos hacia otra parte. Desviar la mirada es un intento de no ver lo que ocurre, no ver aquello que en verdad se ve, negar la implicación (a menudo por no saber cómo reaccionar, por el dolor que causa lo que vemos y no podemos cambiar, más que por indiferencia). Dirigir los ojos hacia otra parte implica desprenderse de la propia situación para considerar su inscripción en una red de vínculos institucionales, personales, estructurales, históricos. Es, después de todo, parte de nuestro trabajo interpretar discursos y fenómenos sociales, es decir interpretar las prácticas en sus contextos, en la red de círculos no concéntricos en la que nos movemos.

Pero entonces, y ante todo esto, ¿cambiar de vida?, ¿y cómo? Si la comunidad intelectual resistió a las transformaciones radicales de modos diversos, y con un éxito relativo, solamente abriendo un espacio, mental, personal y comunitario de reflexión de fondo se puede enfrentar lo pasado y lo que vendrá. Estos principios generales deberían ser completados con un cambio que sí contribuyó a operar la pandemia. El aumento de

aspirantes a una formación y a puestos especializados, así como de personas que poseen diplomas de calidad, ha saturado la academia, y dificultado la selección de candidatos a todo tipo de puesto y financiación – profesores, becas, puestos, proyectos...Ante este fenómeno y la diversificación que implicó, los criterios de selección tradicionales debieran ser expandidos. Sin embargo, la mayor parte de los países afirmaron sus criterios tradicionales, privilegiando los recorridos académicos y los sistemas de certificación tradicionales y convencionales, muchos de los cuales, sin embargo, han perdido parte de su calidad y potencialidad innovadora. La dificultad de recurrir a criterios certeros fue reforzando la importancia de las redes y las relaciones personales, llevando la injusticia a extremos y creando la impresión de que la calidad de los candidatos ya no juega prácticamente ningún papel en la selección.

Ahora bien, la pandemia parece haber interrumpido esta lógica, porque cultivar las redes e influir sobre los colegas demanda un modo de contacto permanente, así como disponer de mucho tiempo para hacerlo – un tiempo que debería destinarse a la investigación y la enseñanza. Interrumpir el espacio y tiempo que se puede dedicar a cultivar las redes más allá de hacerlo en el interés del intercambio intelectual parece haber despejado la academia de la dominación de este modo de funcionamiento – al menos por un momento. Las modalidades de examen de las candidaturas, de las entrevistas y las reuniones (a distancia, sin encuentros provocados o fortuitos previos) pueden haber favorecido un retorno a evaluaciones en función de calidad del trabajo, y disminuido las presiones ante las cuales se suele ceder en comisiones y reuniones. Es demasiado pronto para asegurarlo, y para saber si el cambio puede ser duradero, pero se observan ciertos índices de un cambio. El desfase producido entre las formaciones y recorridos que gozaban de mayor prestigio hace cincuenta años y la variedad de perfiles y formaciones de calidad que propone hoy la academia queda por resolver.

Bibliografía

Arikha, N. y Origgi, G. (Dir.) (2003). *Text-e. Le texte à l'heure de l'Internet*. Paris: Bibliothèque Publique d'Information, Centre Georges Pompidou.

Bonnéry, S. (2007). *Comprendre l'échec scolaire. Élèves en difficulté et dispositifs pédagogiques*. Paris : La Dispute.

- Charle, C. y Soulié, Ch. (2008). *Les ravages de la « modernisation » universitaire*. Paris : Syllepse.
- Charle, C. (2008). L'organisation de la recherche en sciences sociales en France depuis 1945: bref bilan historique et critique. *Revue d'histoire moderne contemporaine*, 5 (55-4 bis), 80-97.
- Chartier, R. (2006). L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire. *Entreprises et Histoire*, (43), 15-25.
- Chartier, R. (marzo 2003). Révolutions de l'écrit et mutations des bibliothèques. *Hors-Texte. Bulletin de l'AGBD*, (69), 8-16.
- Chartier, R. (marzo 2009). La mort du livre? *Communication & Langages*, (159), 57-65.
- Granovetter, M. S. (mayo 1973). The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, 78 (6), 1360-1380.
- Klemperer, V. (2000). *Journal 1933–1941, 1942–1945*. Paris : Editions du Seuil
- Klemperer, V. (1998). *LTI. La langue du IIIème Reich*. Paris : Albin Michel/Pocket.
- Lenclud, G. (2006). L'anthropologie et sa discipline. En Boutier, J. ; Passeron, J-C y Revel, J. (Eds.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?* Paris : EHESS/Enquête, 69-93.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Schaeffer, JM. (2011). *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?* Paris : Thierry Marchaisse.

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Referencias

¹Los otros principios de la reforma son: la organización en unidades de enseñanza que corresponden a “ECTS” (créditos de estudio) unificados dentro de Europa, y en semestres.

²A propósito de esta reforma, ver:

<http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid20190/organisation-licence-master-doctorat-l.m.d.html>. El sitio de la Universidad de Aviñón presenta una interesante crónica de sus etapas: <http://www.univ-avignon.fr/fr/formations/organisation-lmd/historique-de-la-reforme-lmd.html>, consultado el 02/06/2012; ver también <http://www.sauvonsluniversite.com/spip.php?rubrique1>. Sobre la crisis de la universidad, ver *Revue du MAUSS* 2009, « L'Université en crise. Mort ou résurrection? »; Charle/Soulié 2008.

³ La ley Berthoin marca una etapa esencial de la masificación escolar en Francia, comenzado con las Leyes Jules Ferry en 1882, cuyos efectos comienzan a sentirse en la universidad en los años 1980-1990.

⁴ Coincido en este sentido con la evaluación hecha por Schaeffer del caso francés, aunque no con las soluciones que propone, 2011. Sobre la cuestión de la lectura, ver Bonnéry 2007.

⁵ Sobre la LPPR, ver el sitio del ministerio <https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/pid39124/loi-de-programmation-pluriannuelle-de-la-recherche.html>; y el análisis del colectivo “Sauvons la recherche” <http://www.sauvonsluniversite.fr/spip.php?article8594>

⁶ En Francia el CNRS trata de no crear nuevas unidades sin cerrar otras, para evitar una inflación indefinida.

⁷ Para más información, ver el sitio oficial del HCERES: <https://www.hceres.fr/en/evaluations>

⁸ La *Ecole Pratique des Hautes Etudes* fue fundada en 1868 por Victor Duruy, entonces ministro de la Instrucción pública del Segundo Imperio, en un intento de profesionalizar la formación a la investigación científica. En 1947, la sección dedicada a las ciencias sociales se autonomiza con la fundación de la *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*.

**COPO DE LEITE OU FARINATA?
O ÓDIO À DEMOCRACIA, O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO E O ENSINO
VIRTUAL EM TEMPOS DE PANDEMIA**

**GLASS OF MILK OR FARINATA? THE HATRED OF DEMOCRACY, THE BRAZILIAN
LITERARY FIELD AND VIRTUAL EDUCATION IN PANDEMIC TIMES**

Resumo

O objetivo deste trabalho é expor, com foco na adoção do ensino remoto em contexto de pandemia e na Universidade Federal de Santa Catarina, o modo pelo qual, num país dependente como o Brasil, toda alternativa hegemônica ao autoritarismo é em si mesma autoritária e anti-democrática, o modo pelo qual as tacanhas elites do capital –seja financeiro ou simbólico– sempre obrigam a “optar” entre o autoritarismo escancarado e o autoritarismo “altruísta”. A reflexão se desenvolve em 5 pontos, a saber: 1) A partilha do sensível no Brasil; 2) A educação superior como fetiche e sua leitura vira-lata: alguns sintomas na literatura brasileira; 3) O ódio à democracia na sua versão brasileira; 4) A exclusão e a bestialização como regra dos “pactos de elites” no Brasil e 5) “O autor como produtor”, uma alternativa benjaminiana.

Palavras-chave: ensino remoto; literatura brasileira; campo literário; autoritarismo; o autor como produtor.

Abstract

The objective of this work is to expose, focusing on the adoption of remote education in the context of a pandemic and at the Federal University of Santa Catarina, the way in which, in a dependent country like Brazil, any hegemonic alternative to authoritarianism is in itself authoritarian and anti-democratic, the way in which the narrow elite of capital - whether financial or symbolic - always oblige to “choose” between wide-open authoritarianism and “altruistic” authoritarianism. The reflection develops in 5 points, namely: 1). The sharing of the sensitive in Brazil; 2). Higher education as a fetish and its pooch reading: some symptoms in Brazilian literature; 3). The hatred of democracy in its Brazilian version; 4). Exclusion and bestialization as a rule of “elite pacts” in Brazil and 5). “The author as a producer”, a Benjamin alternative.

Keywords: remote education; Brazilian literature; literary field; authoritarianism; the author as a producer.

“El chofer pidió orden mientras el autobús se hundía como un barco. Los vidrios estallaron en nuestras caras. Escalé por una montaña de espaldas y brazos. [...] Arranqué a una mujer del vientre de la tierra. Sólo salimos unos quince pasajeros. [...] Cuando se apagaron los gritos de los que quedaron atrapados, todavía se escuchaban bajo el barro los timbres de sus celulares”.

Carlos Ríos, *Maníqua (novela swahili)* (2009)

O propósito deste trabalho é mostrar, com foco na adoção do ensino remoto em contexto de pandemia, o modo pelo qual, num país como o Brasil, toda alternativa hegemônica ao autoritarismo é em si mesma autoritária e anti-democrática, o modo pelo qual as tacanhas elites do capital –seja financeiro ou simbólico– sempre obrigam a “optar” entre engolir o copo de leite fascista¹ ou a farinata,² ou seja, entre o autoritarismo escancarado e o autoritarismo “altruísta”. A literatura brasileira, de fato, abordou esse tipo de “falsa opção” em inúmeras ocasiões, das tabuletas de *Esaú e Jacó* (1904) ao “tudo é e não é” de Guimarães Rosa. Em termos de educação, concretamente na Universidade Federal de Santa Catarina, e em tempos de pandemia, isso se traduziria assim: mesmo que o ensino virtual seja comprovada e documentadamente excludente;³ mesmo sendo uma pauta preferencial da direita neoliberal;⁴ inclusive sendo imposto de maneira autoritária em várias IES;⁵ mesmo que tenha altas taxas de óbito;⁶ mesmo que o “óbito estudantil” seja comprovadamente maior entre sujeitos e grupos com perfis raciais, sexuais e socioeconômicos já notoriamente afetados pela COVID-19;⁷ mesmo que essa modalidade de ensino signifique a demissão em massa de professores substitutos⁸ e a vulneração dos direitos de servidores;⁹ mesmo que a experiência nas IES que adotaram o ensino remoto tenha sido catastrófica;¹⁰ mesmo com a oposição qualificada de discentes e docentes da própria instituição;¹¹ mesmo que enorme parte da população universitária não tenha se posicionado ou declare não ter condições para adotar essa modalidade de ensino,¹² deve ser adotado. Apresento este como mais um exemplo da “democracia” brasileira: uma falsa opção entre o autoritarismo militar e o autoritarismo financeiro; entre a cloroquina, ou o ozônio no reto, e a morte desassistida; entre *Zoom* e o *Google meet*. Desenvolverei minha reflexão em 5 pontos, a saber: 1) A partilha do sensível no Brasil; 2) A educação superior como fetiche e sua leitura vira-lata: alguns sintomas na literatura brasileira; 3) O ódio à democracia na sua versão brasileira; 4) A exclusão e a bestialização como regra dos “pactos de elites” no Brasil e 5) “O autor como produtor”, uma alternativa benjaminiana.

1) Brasil, partilha do sensível

Jacques Rancière tem teorizado um “regime estético das artes” consistente num “pulo para fora da *mimesis*” (o regime poético), que não hierarquiza temporalidades, temas, gêneros, formas de produção, ou artes, e que teve no realismo/naturalismo e na chamada “arte pela arte”, na passagem do século XIX ao XX, uma “política da ficção” (ou da literatura), consistente numa resistência literária à premissa utilitarista da economia liberal e moderna pela via da sobre, isto é, do dar a ver aquilo que ocultava uma antiga fronteira aristotélica, aquela fronteira que separava as existências dignas da ficção daquelas que não o são (Cf. Rancière, 2005; 2014c; 2016). Representando luxo e lixo, o *regime estético*, “o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade”, teria desobrigado a “arte de toda e qualquer regra específica” (2005, pp.34-35), constituindo desse modo uma espécie de comunismo literário, de um igualitarismo radical, que doa um espaço inventado e escrito para sujeitos e objetos supostamente destinados apenas à reprodução ou à obsolescência: o proletariado, a produção serial industrial. Representando o não representado, dando a ver o não visto, a ficção, para além de critérios de “qualidade” ou de “estruturação” narrativa ou poética (causalidade, necessidade, verossimilhança, correspondência de formas e conteúdos, de relações sociais e suas transfigurações em formas literárias, etc.), seria uma forma do cuidado, toda uma política em sentido estrito, uma política que dispõe corpos no espaço simbólico, isto é, no espaço social que com Josefina Ludmer poderíamos denominar “a fábrica de presente que é a imaginação pública” (2010, p. 3), não pela via da hierarquização, mas pela via de uma ampla e crescente exposição de demandas.

A revolução técnica, assim, vem depois da revolução estética, e não antes (de fato, para Rancière, o realismo efetiva com antecipação a revolução estética possibilitada pela revolução tecnológica advinda com o cinema e a fotografia)¹³. E o homem se torna “um animal político porque é um animal literário” (2005, p. 59). Toda disposição estética, a própria partilha, se torna, ou é já na sua origem, assim, uma disposição política (Cf. Rancière, 2014a).

Em *A noite dos proletários* (1988), de fato, Rancière já tinha pensado algo que para ele se tornaria relevante em tempos de “retorno do capitalismo selvagem”.¹⁴ E esse “algo” é, nada mais e nada menos, que o modo como grupos proletários, na primeira metade do século XIX francês, conformaram células de ação e vida artística, rompendo desse modo com a divisão do tempo e do pensamento que os excluía tanto do exercício

político quanto do exercício estético. Nesse exercício da política e da arte, em que pessoas que pareciam apenas destinadas ao mundo da “oralidade” irrompiam na escritura, esse proletariado teria rompido com uma espécie de fatalidade do discurso acadêmico, que sempre hierarquiza os discursos e as inteligências, mesmo quando seu “objeto” é a própria emancipação. De acordo com Rancière, justamente, a emancipação não é apenas um conteúdo ou um discurso, não é uma opinião e nem uma teoria sobre algo do futuro, mas um modo de vida aqui e agora: “A emancipação é uma maneira de viver a desigualdade segundo o modo da igualdade. [...] O fundo da questão é simples: se parte do pressuposto da igualdade intelectual ou se parte do pressuposto da desigualdade” (Rancière, 2010, p. 12).

Toda hierarquia essencialista entre falas e inteligências, assim como entre artes, gêneros, temas ou formas de produção, é em si mesma anti-política se a política se entende como uma irrupção igualitária que destrói a fixidez dos lugares designados pela estrutura social. Como toda irrupção, esse modo de viver é algo excessivo, algo que está além e aquém da tacanha partilha clássica. Por esse motivo, para Jacques Rancière, *democracia é sempre excesso* (Rancière, 2014b, s/p).

Não conquistada e, entretanto, já em exercício, note-se, a democracia seria ideia e modo de viver ao mesmo tempo, passado, presente e futuro.

Ora, uma aplicação direta e seca da *French Theory* em nosso entre-lugar latino-americano é freqüente sintoma de uma mentalidade colonizada. Pensemos agora as condições de nossa partilha do sensível e da sua transcendência no tipo de democracia que nos correspondeu nesta “República Federativa cheia de árvores e *gente dizendo adeus*”.

Entre nós, como é sabido, triunfou certo viés do naturalismo, isso por uma adoção higienista dos preceitos de Zola.¹⁵ O pobre no paradigma brasileiro, que aliás é um paradigma fortemente racializado, é problema, é doença, é uma espécie de besta, um animal problemático e algo a eliminar ou a ser superado. Esse tipo de leitura é característico do século XIX, mas não raramente encontramos no XX e no XXI ainda fortes vestígios da política que prefigura. De acordo com *Tal Brasil, qual romance?* (1984), livro clássico de Flora Süssekind que me orienta aqui, a literatura brasileira do XIX está “pautada numa duplicação xenófoba do país”, que se “caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição” e que “não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista o que se repete na ficção brasileira” (1984, p. 39).

Para além dos exemplos, que são muitos, da justiça da afirmação de Flora, acredito que essa abordagem do naturalismo/realismo entre nós, nos permitiria elucidar uma “política da ficção” concreta do nosso entre-lugar. E essa política, longe do igualitarismo e da democracia teorizadas por Rancière, poderia ser pensada em relação ao que o sociólogo Jessé de Souza denomina *A elite do atraso* (2019).

Dado que a composição das nossas classes médias é mais incompleta, tardia e conservadora que a francesa –vide o próprio processo de industrialização, ou a duradoura base escravagista da produção brasileira–, a nossa literatura não aceita e nem incorpora precocemente elementos proletários, pois a participação desses elementos na própria produção brasileira é mínima. No caso francês, como nos mostra Rancière em *La noche de los proletários* (2010), roubando tempo do confinamento no trabalho manual, elementos do proletariado participaram do *métier* literário, e inclusive foram interlocutores de figuras como Victor Hugo.

Entre nós, como sabemos (e sem entrar aqui na crítica do que chamei acima o “caso francês”, que também se alicerça no colonialismo, por exemplo), existiu e existe uma forte hierarquia essencialista entre falas e inteligências, e por isso poderíamos dizer que o nosso republicanismo é anti-político. Entre nós a democracia se configura como algo que, desde a fundação republicana, se entende como resultado de pactos de “elites” que excluem o “povo” para melhor governá-lo, que pretendem “entender melhor” que o povo o modo como o Estado e o acesso aos privilégios da cidadania devem ser geridos. E qual é o subterfúgio usado para que o povo excluído da participação democrática não conteste esse estado de coisas para demandar seus direitos? Simples: basta convencê-los, e principalmente às classes médias, de que não fazem parte do “povo”, de que cada um é um “empreendedor”, “pra frente”, de que tem predicados morais superiores ou de que participa das decisões adotadas sem sua efetiva participação.

Contemporaneamente, *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro* (2019), ensaio do sociólogo Jessé de Souza, nos apresentou as singularidades do “ódio à democracia” em seu avatar brasileiro (bastante afim com outros autoritarismos latino-americanos, vale pontuar). Enquanto uma vastamente difundida tradição interpretativa, com representantes da relevância de Raymundo Faoro e Sérgio Buarque de Holanda, apontava a um patrimonialismo herdado da metrópole portuguesa, e retraduzido nos termos de um “populismo” tendente à eternização no aparato de estado de uma elite política corrupta, Jessé nos propõe a escravidão sadomasoquista –e o massacre

indígena— como origem verdadeira, a semente de toda a sociabilidade brasileira. Se a tese do patrimonialismo herdado de Portugal oculta a corrupção real de uma elite econômica sob a corrupção superficial de um aparato político que apenas serve a essa elite econômica e financeira (para Jessé o político corrupto apenas corresponderia ao “aviãozinho” da grande aparelhagem de uma dominação oligárquica e antipopular —a verdadeira máfia), a tese complementar do “Populismo”, um fantasma da vira-lata classe média, afasta qualquer tentativa de efetiva participação popular na política, inclusive sob a aparência de estar fazendo crítica social.

Quando pensamos que, em grande medida, os mais destacados representantes latino-americanos da “hegemonia nos estudos literários e culturais” têm seu alicerce em teses de “racismo culturalista”¹⁶ afins àquela do “patrimonialismo herdado de Portugal”,¹⁷ e que inclusive construíram seus protocolos a partir do que Mabel Moraña denominara uma “ideologia da transculturação” —consistente em uma “ideologia da mestiçagem” de cunho liberal, que apaga as diversidades numa espécie de denominador cultural médio, o mestiço, que acabaria obliterando a relevância do negro e do índio na história da literatura (Cf. 2006)—; quando, concomitantemente, entendemos junto com a Anita Martins Rodrigues de Moraes de *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015), que o pensamento da formação da literatura brasileira se alicerça nas mesmas premissas evolucionistas do pensamento *humanista e humanizador* que (como o próprio Jessé de Souza pontua) marginalizou a mão de obra escrava do trabalho formal, isto é, do mais básico instituto de cidadania, substituindo-a por mão de obra europeia, em um processo de branqueamento que hoje em dia se expressa através da infame premissa “as minorias devem se curvar às maiorias”.... a partir dessas considerações podemos entender que foi justamente a obliteração, ou a marginalização, de subjetividades e grupos singulares em prol de um desenvolvimento homogêneo, aquilo que constituiu o nosso *autoritarismo crítico*, o nosso *racismo culturalista*.

Devemos pensar, sempre, no limite, um cenário latino-americano da contemporaneidade ou uma contemporaneidade em suas possibilidades concretas. E a contemporaneidade não parece muito menos autoritária. Como disse o Silvano Santiago do ensaio “Os bestializados” (1994), não existe uma “solução pós-moderna e racional para o problema do bárbaro frente ao civilizado” (Santiago, 2008, p. 100). A nossa contemporaneidade pandêmica, de fato, longe de dar resposta à pergunta por “como incorporar o periférico e subdesenvolvido à Revolução da Informática na época dos

mercados comuns de fundo neoliberal” (Santiago, 2008, p. 100), parece abraçar e normalizar a exclusão ao mesmo tempo que o campo universitário se projeta sobre redes sociais e em perfis e plataformas curriculares como um campo do pensamento progressista, “correto”, como o último refúgio da ciência, do politicamente certo e do pensamento crítico participante.

2) A educação superior como fetiche e sua leitura vira-lata: alguns sintomas na literatura brasileira

No caso brasileiro, em tempos em que estamos hiper-conectados, mas também hiper-isolados, com a cabeça enfiada no espelho e à intempérie, o acesso à educação superior não é garantia de respeito pelo conhecimento, nem de um compromisso com o bem-estar coletivo. A melhor demonstração disso é que parte substantiva do eleitorado de Jair Bolsonaro possui curso superior e integra o funcionalismo público. Inclusive, nessa faixa há uma certa estabilidade no apoio ao governo Bolsonaro –governo em que o terraplanista e ex-astrólogo Olavo de Carvalho designa os ministros da educação e as autoridades das agências de fomento. Vemos esse eleitorado tentando vencer “de carteirada” em muitos cenários, e várias das instituições “científicas” apoiando barbaridades como o tratamento com cloroquina –que “não possui comprovação de ser efetiva no combate à COVID-19, mas também não tem comprovação de não ser efetiva”.¹⁸

Sem muito esforço, vendo na própria história das nossas representações, na história da literatura por exemplo, poderemos notar que esse caráter fetichista dos títulos e cargos e do prestígio simbólico da formação profissionalizante é um profundo sintoma da desigualdade brasileira. Ou seja, o título é garantia de um lugar social, de um capital simbólico, e não necessariamente a garantia de um saber ou de um compromisso advindo desse saber. Na confrontação capital simbólico VS conhecimento científico, afinal, sempre perderá o segundo termo.

Vivemos uma história que, como coloca a Flora Süssekind de *Tal Brasil, qual romance?* (1984), ou o Silvano de *Genealogia da ferocidade* (2017), visibilizou um “concreto” tipo de cidadania em detrimento de outros, abriu mão do “bárbaro” supostamente para civilizá-lo, mas na verdade erigiu autoridades absolutas e tão volúveis, por vezes, quanto os bacharéis machadianos. De fato, “Teoria do medalhão” (*Papeis avulsos*, 1882), de Machado de Assis é uma entrada maravilhosa para entender

essa importância mínima do saber face à importância imensa da *distinção*, pois é uma teoria do semblante, uma teoria em que o pai burguês manda o filho se formar para, quanto às ideias, “não as ter, absolutamente”, sendo mais proveitoso elaborar a aparência de quem as tem. Isto quer dizer que o semblante do Medalhão serve para disfarçar a arbitrariedade de razão, o caos autoritário de necessidade e a mediocridade de organização cultural em prol da civilização –além de para ocultar a divisão, a diferença e a contradição que lhe são constitutivas como sujeito histórico.

Lima Barreto, que viveu na própria carne os efeitos tardios da mediocridade positivista, parece freqüentemente se interessar pelo mesmo tipo de sintoma que se enuncia na “Teoria do Medalhão”, só que na sua impregnação pequeno-burguesa. É algo que encontramos em *Os bruzundangas* (1922), ou em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), mas é singularmente expressivo em livro inacabado que, justamente, por seu caráter de narrativa de hospício, nos oferece o que poderíamos chamar de “um quadro sintomático forte”. Esse livro, póstumo e inacabado, se intitula *Cemitério dos vivos* (escrito entre 1919 e 1920), e é uma espécie de romance autobiográfico em que o protagonista, chamado de Vicente Mascarenhas (o vicário e a máscara, note-se), é internado –ou “seqüestrado”¹⁹ no Hospital Nacional de Alienados no Rio de Janeiro pelos seus problemas de alcoolismo.

Negro e alcoólatra, como o próprio Lima Barreto, Mascarenhas se surpreende com uma obsessão fixa, comum entre muitos dos internos e dos médicos: são leitores de livros influentes vindos tardiamente das grandes metrópoles, dos Estados Unidos ou da Europa, mas também são incapazes de observar a realidade circundante, que enxergam sem ver, presos numa obsessão pelo prestígio, mas sem verdadeiro interesse pelo saber. De novo, na confrontação capital simbólico VS conhecimento científico, vence o capital simbólico-e como capital que é, o simbólico se unifica na reflexão do narrador ao outro capital, o econômico. Ambas são fontes de doença, e essa doença se desdobra numa espécie de idiotia:

Esta nossa sociedade é absolutamente idiota. Nunca se viu tanta falta de gosto. Nunca se viu tanta atonia, tanta falta de iniciativa e autonomia intelectual! E um rebanho de Panúrgio, que só quer ver o doutor em tudo, e isso cada vez mais se justifica, quanto mais os doutores se desmoralizam pela sua ignorância e voracidade de empregos. Quem quiser lutar aqui e tiver de fato um ideal qualquer superior, há de por força cair. Não encontra quem o siga, não encontra quem o apoie. Pobre, há de cair pela sua própria pobreza; rico, há de cair pelo desânimo e pelo desdém por esta Bruzundanga. Nos grandes países de grandes invenções, de grandes descobertas, de teorias ousadas, não se

vê nosso fetichismo pelo título universitário que aqui se transformou em título nobiliárquico. É o Don espanhol (Barreto, 1920, s/p).

É esse fetichismo dos títulos que torna aceitáveis os determinismos positivistas que condenam ao isolamento, ou melhor, dizendo ao *seqüestro*, o escritor negro e alcoólatra, que em certo ponto pondera: “estávamos, quanto à experiência, ao método experimental, caindo nos mesmos erros e exageros que os escolásticos medievais” (1920, s/p). Note-se, é a mesma ponderação de Flora Süssekind: o positivismo têm uma transcendência na cultura brasileira que não é devida à sua exatidão ou à sua racionalidade, mas à duplicação xenófoba do país, que permite separar os certos dos errados, autorizar os autorizados para afastar os excluídos: “é bem sabido que os especialistas, sobretudo de países satélites, como o nosso, são meros repetidores de asserções das notabilidades européias[...] Abdicam do direito de crítica, de exame, de livre-exame; e é como se voltássemos ao regímen da autoridade” (Barreto, 1920, s/p).

E claro, o autoritarismo intelectual forma sistema com o autoritarismo policial. Afinal, o segundo é manifestação e ferramenta do primeiro: “A polícia, não sei como e porquê, adquiriu a mania das generalizações [...] todo o cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados” (Barreto, 1920, s/p).

Dessa maneira, o hospício, o *Cemitério dos vivos*, se torna uma espécie de sintoma da nacionalidade, um quadro em que a admiração pelos títulos é uma decorrência do culto colonizado pela nobreza: “O hospício tem uma particular admiração pelos títulos doutorais, patentes, e um culto pelas nobiliarquias familiares” (Barreto, 1920, s/p). Esse caráter endogâmico, complementarmente, também permite enxergar a Literatura como instituição, e acredito que é pensando nela como campo social e como tarefa que Mascarenhas-Lima Barreto afirma: “Ah! A Literatura me mata ou me dá o que eu peço dela” (Barreto, 1920, s/p).

Sabemos o resultado, sabemos o que a literatura e seu campo fizeram e fazem com esse escritor extraordinário, e sabemos que a crítica positivista –com figuras fundacionais da crítica brasileira, como Silvio Romero– lia também Machado de Assis sob esquemas de determinismo fisiológico e racial, mas o que gostaria agora de destacar é o modo como este diagnóstico de Lima Barreto coincide em muito com o de um observador estrangeiro, e pouco dado a edulcorar suas observações, que em 1930, também na

cidade do Rio de Janeiro, pode testemunhar a comemoração do aniversário da alforria dos escravos.

Quando vindo ao Rio de Janeiro, entre os meses de março e maio de 1930, Roberto Arlt foi publicando uma série de crônicas, ou águas-fortes como ele chamava, no jornal *El Mundo*, e nelas o escritor se surpreendia pelo caráter educado e dócil de uma população claramente afundada na miséria. De acordo ao autor de *Los siete locos* (1929), o Rio é uma cidade “de gente decente”. E qual o motivo dessa docilidade, dessa decência? Em água-forte datada em 14 de maio de 1930 acaba se explicando essa honestidade ou decência de homens negros e descalços: a escravidão no Brasil só foi abolida em 1888, 42 anos antes dessa data.

Quando instado a entrevistar algum ex-escravo, para saber de primeira mão as condições e detalhes da vida acorrentada desses que hoje têm a “decência” de, p.ex., não roubar as garrafas de leite deixadas toda manhã nas portas de casas de bairros nobres, o escritor parece compreender algo tão pesado, que só lhe resta o legar esse horror à fantasia: “No me resuelvo Y todavía no me he resuelto a reportear a un ex esclavo. No sé. Me da una sensación de terror entrar al «País del Miedo y del Castigo». Lo que me han contado me parecen historias de novelas... [...] una historia sucedida en un país de la fantasía” (Arlt, 2013, s/p).

Qual é a contraparte desse horror? Como a sociedade carioca estabelece dignidades no torvelinho desse horror fantasiado de “decência”? Na água-forte de 25 de abril de 1930 parece se esboçar uma resposta, em muito coincidente com o diagnóstico manicomial de Lima Barreto: “Aquí se arregla a las personas con conversación y títulos, no con plata” (Arlt, 2013, s/p).

Como espero ter mostrado, o formalismo dos títulos e dos reconhecimentos acadêmicos, ao menos como elaborado por Arlt e Lima Barreto, se relaciona com a escravidão e com a violência ao modo de um contrapeso. É uma marca de classe, e de raça, que diferenciou historicamente os autorizados, os escutados, dos não autorizados e silenciados. Ou seja: o título não evidencia a posse de um saber ou um conjunto de competências profissionais, mas o aceso a um privilégio. Por isso é uma espécie de loucura, de idiotia. O fetiche usado por segmentos médios da sociedade, notoriamente a pequena burguesia, para se diferenciar do resto da classe trabalhadora, principalmente dos até há pouco tempo escravizados.

Como nos mostraram *A paixão segundo G.H* (1964), ou *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, a virtualidade desse “outro” da hegemonia intelectual e acadêmica constitui seu mais concreto mal-estar. Esse “outro”, constituído pelo próprio “povo”, é mais virtual e projetivo que concreto. Barata, rainha degradada da África ou demônio, esse “outro” habita os quatinhos de empregada do intelectual, e convive com ele no seu dia a dia, sendo seu *mal-estar*.

Desse modo, pouco surpreende a infame crônica “A empregada” de Mario Prata, publicada no *Estadão* de 19 de dezembro de 2001, em que se lê:

Já tive grandes e inesquecíveis empregadas. Mesmo agora, a de São Paulo, por exemplo. Chama-se Gorette, tem um metro e meio, não come e assovia. E é eficientíssima. Divide a semana entre a casa do professor Antonio Candido (doutor em literatura) na segunda-feira, há 30 anos. Na terça, vai na casa da Marta Góes (jornalista e escritora) e Nirlando Beirão (jornalista e escritor), há 27 anos. Na quarta, dá um trato na vilinha do Antonio Prata (escritor), há sete anos. E, na quinta, vai à minha. E é analfabeta (2001, s/p).

O título do doutor em literatura pode até sustentar elaborações teóricas e discursos em prol da leitura, da literatura ou do letramento das classes populares. Antonio Candido, por exemplo, é autor das conferências “O direito à literatura” (1988) ou “A literatura e a formação do homem” (1972). A distinção doutoral autoriza a produzir discursos que tomam o “povo” ou o “rústico” como objeto, para aproximá-lo de um sujeito que pode declarar seu direito à literatura e à universalidade. A própria desigualdade e o quadro de dependência em que acontecem essas relações sociais tornam essa distância absoluta, e esse acesso a direitos muito improvável, íngreme em extremo. Se assovia no quarto da empregada, mas não se come, nem se lê.

A defesa do “direito à literatura”, embora discursivamente progressista, se alicerça nessa base material. Advinda do Romantismo, como a própria idéia de *formação*, a noção do “direito à literatura” é uma noção liberal cara à burguesia dependente, cujo projeto de conformação das nacionalidades latino-americanas incluía pela via da homogeneização, pela via da miscigenação e pela via da aculturação ou transculturação etnocentrada, um povo que, entretanto, era entendido como problema e sinônimo ou personificação do atraso que deveria ser superado.

Hoje que o filho da empregada tem algo mais de oportunidade para acessar à universidade, a educação superior perdeu em parte seu valor de fetiche.²⁰ Entendida como fábrica de títulos profissionalizantes e certificados de competências, passou também a sustentar o formalismo de uma pequena burguesia que pretende, pela via do

consumo, o acesso a esses títulos e certificados que permitem participar do jogo do funcionalismo público e do mercado de trabalho privado. Ou seja, se mantém a vitória do capital simbólico sobre o conhecimento científico, mas em cenário degradado, no cenário da pequena burguesia brasileira, que precisa do título sem o empecilho do capital cultural que deveria sustentar esse capital simbólico.

O título não evidencia a posse de um saber ou um conjunto de competências profissionais, mas o acesso a um privilégio. E esse privilégio também está degradado. Não é mais o privilégio da *intelligentsia* autorizada, mas apenas o do acesso ao trabalho, freqüentemente informal. Empreendedor de si mesmo, resta ao profissional a concorrência pelas poucas vagas disponíveis, e em cenário precarizado ganha menos que o proletário histórico, tem menos chances de organização, participa menos dos cenários e das decisões realmente importantes.

Trabalhador que não sabe ser trabalhador, esse profissional aluga sua força de trabalho, crescentemente através de aplicativos, e de modo geral fornecendo suas próprias ferramentas, sua alimentação e sua saúde. Engajado em ondas de opinião, geralmente através de redes sociais, esse trabalhador acredita que participa do cenário político, embora essa participação esteja restrita ao âmbito das opiniões. Na verdade está excluído: é o universal sem a universalidade, o formado apenas pro forma, o letrado sem letras.

3) O ódio à democracia, versão brasileira

Acredito ser de utilidade uma breve caracterização do *ódio à democracia* na sua versão brasileira. Para fazê-la lançarei mão de dois livros de Jessé de Souza, a saber: *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro* (2019) e *A tolice da inteligência* (2015).

Para Souza, a primeira e mais importante das transformações do sistema econômico brasileiro é a abolição da escravidão. Como para Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997), para Jessé a transição do regime de trabalho servil ao assalariado, junto a outras singularidades da formação da sociedade brasileira a partir da ordem escravocrata, se dá apenas como uma abolição formal, que instaura um mercado formalmente competitivo com base no contrato entre indivíduos e sem a mediação do estado. Um nexos contratual desse tipo se dá através da relação de favor e do contrato de palavra, cujo corolário mais saliente é o próprio jaguncismo,²¹ uma instituição armada

entre homens “formalmente livres” de enorme transcendência na história moderna no Brasil.

Bem, fato é que, junto com essa transição do trabalho servil ao assalariado, se opera um deslocamento do eixo de desenvolvimento econômico nacional. O sul e o sudeste do Brasil, com foco em São Paulo, substituem o Nordeste como pólos de desenvolvimento –um processo que teve na década de 1930 um momento notável de realização. Essa substituição, por outra parte, se deu sobre a base do trabalho livre, isto é, não escravo, mas os encarregados desse trabalho não foram os ex-escravos, e sim imigrantes. Contingentes estrangeiros que vieram para São Paulo e para o Sul a partir da década de 1880 aos milhares e que, por causa da sua inclusão como trabalho, tiveram também reconhecida sua cidadania sob a forma de acesso à ocupação, à educação e à moradia. Os trabalhadores libertos, entretanto, negros e pardos em sua maior parte, foram abandonados pelo capital e pelo seu representante, o Estado, largados à própria sorte. Para Jessé, como para Carvalho Franco, a existência dessa classe singulariza e explica como nenhum outro fator a situação social, política e econômica do Brasil.

A “ralé brasileira”,²² formada por essa classe abandonada à própria sorte, é jogada dentro de uma ordem social altamente competitiva, que desconhece e para a qual não foi preparada. Esse abandono equivale a uma condenação eterna, pois abaixo da aristocracia rural que rapidamente se modernizou, na esfera aberta pela livre empresa em expansão, prevaleceram os imigrantes europeus e os segmentos mais cultos ou semi-instruídos de origem nacional. Abaixo do segmento dos novos incluídos, se situou uma plebe nacional composta por brancos que se deslocaram dos campos à cidade e viriam conformar os quadros operários históricos, pois geralmente se empregaram na indústria e no trabalho qualificado. Ainda mais abaixo, se deu a constituição daquilo que Jessé chama de “ralé brasileira”: “composta pelos negros recém-libertos e por mulatos e mestiços” (2019, s/p) que passam a ocupar as favelas ou as lavouras de subsistência, e para quem restam apenas interstícios como o baixo proletariado, o ócio dissimulado, a informalidade do trabalho, a criminalidade fortuita. Tendo perdido a posição de principais agentes do trabalho, essa “ralé” perdeu também qualquer possibilidade de efetiva representação política na democracia burguesa e restou exposta à intempérie da violência mais covarde por parte do Estado, que afinal representa os interesses do capital.

Vítima permanente de violência, se impõe a esse herdeiro da escravidão uma moral do trabalho em que deve agradecer a possibilidade de se empregar em serviços mal remunerados e até aviltantes. Deve ser um trabalhador orgulhoso do seu trabalho, mesmo que muito pesado e/ou mal remunerado, mesmo que seja o mesmo trabalho que pouco antes era o símbolo da sua desumanidade e condição inferior de escravizado. Nesse quadro se dá um fenômeno interessante: mulheres negras, devido à especialização em serviços domésticos, encontram uma situação um pouco menos desfavorável, e conseguem acesso à ocupação e ao trabalho. Essa circunstância explica a matrifocalidade de muitas famílias brasileiras, essa que tanto incomodava em plena campanha presidencial o general Hamilton Mourão, vice de Jair Bolsonaro, pois de acordo com ele “casa de mãe solteira é fábrica de desajustados”.²³

Dado que a violência simbólica é profundamente internalizada, também se cria uma oposição entre os excluídos, o que se traduz por uma oposição entre os “desocupados” e “vagabundos” e os “pobres honestos e trabalhadores”. Essa diferenciação, por vezes, significa a marginalização dos desocupados dos seus contextos de socialização: a família, a comunidade e o trabalho. Desse modo também se exclui a possibilidade da identidade ou da solidariedade de classe na “ralé”, e se perpetuam nela as marcas da escravidão-sendo a auto-percepção negativa e preconceituosa um dos estigmas mais profundos.

Ora, esse quadro é funcional ao mercado. Além da bruta ampliação do chamado “exército de reserva”, essa exclusão endêmica dos herdeiros da escravidão é assimilada pelo mercado sob a forma da informalidade do trabalho. E desse modo a classe média, de que falarei mais adiante, pode usar esses homens e mulheres disponíveis para tarefas pesadas, como o trabalho doméstico, e usar o tempo/dinheiro roubado à “ralé” em tarefas mais produtivas e bem remuneradas.

Há muitos fatores consideráveis na formação das chamadas classes médias – acesso ao trabalho, tipo de trabalho, educação, formas de socialização familiar–, mas talvez seja oportuno aqui dizer que há um fator determinante no seu *ethos*: a ideologia que invisibiliza a desigualdade de classe e projeta o sucesso pessoal não como resultado de um privilégio, mas de um mérito pessoal. Maria Sylvia ou Roberto Schwarz diriam – caso tivessem se ocupado da questão contemporânea do “mérito”– que essa noção meritocrática também se associa de algum modo ao tipo de “contrato” (atravessado por predicados morais) que se tornou regra entre quadros rurais do trabalho não-escravo e a

propriedade rural, mas o que interessa aqui é dizer que a ideologia do mérito cria também o seu estereótipo de contraste: o negro desocupado e vagabundo, que não sobe na vida porque não quer, e que é ignorado e excluído, e nos casos mais graves o inimigo a ser abatido, o mal a ser exorcizado. Um inimigo *virtual*, note-se, tão virtual quanto o mérito que as classes médias projetam sobre si.

Usando dessa ideologia do mérito, as elites reais, o 1% da população, de acordo com Souza (2015, p. 6), a elite herdeira do processo de transição da produção de base escravocrata à produção de base assalariada, conseguiu fazer com que as classes medias brasileiras trabalhassem em nome dos seus interesses de dominação. Aspirando à participação das decisões e dos rituais de socialização das elites reais, essas classes mediam apagam ou invisibilizam (ideologicamente) sua própria herança de capitais simbólicos, sociais, econômicos, familiares e culturais e aprofundam ainda mais a humilhação e a injustiça histórica cometida contra a “ralé”, a imensa maioria da população brasileira. Por esse motivo, porque a sua negação implica também a negação desse processo histórico de modernização, é que o pertencimento de classe deve ser negado. Quem consegue, consegue por merecimento, e não, nunca, por privilegio; quem não consegue, foi preguiçoso e deveria se esforçar mais. É a legitimação perfeita da meritocracia individual, sem lastro nas desigualdades da sociedade, e também a validação da exclusão como natureza dada.

Daí se depreende essa “duplicação xenófoba do país” teorizada por Flora Süssekind para estudar a ficção brasileira da passagem do século XIX ao XX, pois quem faz a literatura são os intelectuais. Para essa classe, insiste Souza, foi criado o engodo ideológico do “Populismo”, que alimenta um aparato estatal corrupto através da cooptação (via bolsas e auxílios) dos excluídos. E é para essa classe que o mercado seria uma espécie de território ideal, o oposto do malvado Estado (de que a classe media e as elites reais dependem quase absolutamente, via subsídios e serviços, não se esqueça), pois “objetivamente” selecionaria os indivíduos pelos seus méritos e sempre em nome de uma “mão invisível” que sempre acertaria. Através do aparato acadêmico, cultural, midiático, legislativo, super-estrutural enfim, se efetivaria essa duplicação xenófoba (Flora S.) ou *vira-lata* (Jessé), em que alguns indivíduos representariam a modernidade e o progresso meritocrático, enquanto a imensa maioria seria problema, doença e atraso a ser superado.

Por ser um fenômeno sociocultural, essa duplicação xenófoba, como antes disse, precisa invisibilizar os capitais culturais e econômicos que permitem trajetórias diferentes das classes nos sistemas educativos e na vida acadêmica. Se invisibilizam os capitais que, por exemplo, permitem que a classe média queira se educar, invista tempo e dinheiro na educação dos seus filhos, enquanto as classes populares precisam conciliar estudo e trabalho desde a primeira adolescência e com poucas chances de sucesso. Quando chegam à universidade, obviamente, esses filhos de classe mediam parecem “mais inteligentes”, mais dispostos e mais competentes que seus concorrentes das classes populares. Daí ao fetichismo dos títulos que preocupava Machado, Lima Barreto e Arlt só há um passo, porque o título não representa mais o resultado de um privilégio ou de um trabalho conscientemente dirigido, mas um atributo moral e a insígnia de um valor superior.

Para Jessé de Souza, esse é o “exército de violência simbólica” usado pela elite que controla tudo, do mesmo modo que no passado coronéis faziam controle social através de seus “exércitos de violência física”. As classes medias –formadas por extratos conservadores da classe média tradicional e por setores ascendentes da nova classe trabalhadora– são as que mais apóiam as bandeiras meritocráticas como se fossem suas, e paradoxalmente “são as que mais sofrem com os bens e serviços superfaturados e de qualidade duvidosa que o 1% mais rico vende a elas” (Souza, 2015, p.6).

Esse quadro se complexifica quando pensamos que o que chamamos “classes medias” inclui a burguesia, possuidora de meios de produção, e a pequena burguesia – que compreende trabalhadores semiautônomos, funcionários públicos e comerciantes de pequena escala, cuja posição econômica é determinada como refletindo-se na da alta burguesia, com a que alguns pequenos burgueses se desejam identificar e que procuram imitar. Essa pequena burguesia é a mais ferrenha defensora da ideologia meritocrática pois, proveniente da “ralé”, ou mais raramente desclassada a partir da burguesia, precisa ocultar o sistema de privilégios que lhe permite aspirar à promoção social.

Essa ideologia do mérito, como disse acima, cria também o seu estereótipo de contraste, e se traduz por um ódio e desprezo contra quem é considerado sub-humano: a ralé desclassada e excluída. Mesmo os semiquificados e precarizados, os trabalhadores do empreendedorismo de aplicativos, por exemplo, tentam se distinguir dessa ralé odiada, super-explorada e considerada inferior.

De acordo com Jessé: “O Brasil passou de um mercado de trabalho escravocrata para um formalmente livre, mas manteve todas as virtualidades do escravismo na nova situação” (2019, s/p). Essa é a concreta face do *ódio à democracia à brasileira*: a de um povo que se exclui super-estruturalmente por representar a virtualidade de todos os males, entre eles o próprio Estado, a de uma classe média que “participa” virtualmente dos valores da elite real apesar de freqüentemente ser precarizada e desqualificada em nome dos interesses dessa mesma elite, e a de uma elite quase invisível, o 1% que domina o mercado e que, mesmo no seu entre-lugar dependente latino-americano, se beneficia materialmente com todo esse sistema de exclusão e privilegio.

O ódio à democracia, na sua versão brasileira, por fim, se fundamenta numa distorção da percepção da realidade social. Dado que os fatores de desigualdade que alicerçam a nossa realidade social são evidentes, e que a ideologia meritocrática se hegemoniza como cultura a partir dos desejos e necessidades de ascensão das classes médias, notadamente da pequena burguesia, não é de se esperar que essa hegemonia tenha enorme respeito pelo conhecimento ou pela ciência. Como mostrarei mais adiante em relação com a adoção despreparada e acrítica do ensino remoto, essa ideologia se adapta e distorce inclusive no âmbito universitário os próprios valores “universais e iluministas” que a universidade brasileira supostamente deveria defender.

4) A exclusão e a bestialização como regra dos “pactos de elites” no Brasil / Condições do “retorno remoto” na UFSC

É fato conhecido que a própria República brasileira fora fundada na ausência do povo, como registram as palavras do ministro do Interior do governo provisório Aristides Lobo (1838-1896), que descreveu a proclamação republicana como um feito “puramente militar”: “O povo assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava” (*apud* Rabello, 1966, p. 44).

De fato, poderia se afirmar que a bestialização é a regra dos pactos de elites no Brasil. Silvano Santiago (2008), em texto de 1994, já fazia de Lima Barreto um paradigma do escritor bestializado, fora do conhecimento dos detalhes propriamente políticos da proclamação republicana, ignorante mesmo dos fatos dessa instauração, e profundamente desconfiado do governo de figuras como o sanguinário Marechal Floriano Peixoto. Por que o escritor confiaria nos republicanos, se notadamente representavam as figuras do abandono após a abolição? Por que abraçaria um tipo de governo cujo maior

feito militar, e fundante da própria República, tinha sido o crime do extermínio de Canudos?

Essa desconfiança, e a não participação de um processo que aconteceu como um golpe militar, tornava os excluídos instintivamente “conservadores”, ao menos no sentido de contrários à idéia de um *progresso* que claramente não os incluía –talvez por considerar melhor o mal conhecido que o bem por conhecer. E qual foi o modo em que se sustentou essa nova república? Silviano, citando Maria Isaura Pereira de Queiroz, responde: através do mandonismo local, do poder oligárquico provinciano e com exércitos para-militares (2008, pp. 95-96). Isso quer dizer que os bestializados sofrem uma dupla bestialização: não só são excluídos dos pactos e dos arranjos que governarão suas existências, também são obrigados a aceitar essas formas de governo, o próprio slogan de *ordem e progresso*, sob pena de apanhar, desaparecer ou morrer. Esse modo de “neutralizar os efeitos perniciosos da massa popular” tem seu cenário mais dramático no massacre de Canudos, acima mencionado, e um desdobramento terrível na Guerra do Contestado.

Para além dos cenários e dos avatares dessa “regra” que no Brasil toca o progresso para o futuro, quero me deter mais adiante sobre as condições em que na UFSC foi aprovado e implementado o ensino remoto.

Antes de abordar essa questão acredito necessário fazer uma ressalva e nuançar o que “elite” significa quando falo sobre o campo acadêmico. Quando digo “pactos de elite” não estou dizendo que quem participa seja, de fato, parte de uma elite. Geralmente não é, mas acha que é. Virtualmente, participa. E age, na verdade, em defesa dos interesses da elite real e em detrimento da “ralé” (como diria Jessé de Souza), isto é, em detrimento da própria classe trabalhadora.

Me estendo na ressalva

Randal Johnson, em conhecido texto intitulado “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)” (1995), caracteriza o campo literário brasileiro como dominado dentro de um campo dominante. Isto quer dizer que, localizado na zona dominante do espaço social, ou seja dentro do campo do poder, o campo literário e acadêmico não dominam esse campo, mas “participam e expressam, de várias maneiras, as clivagens que caracterizam o pensamento da elite social de modo geral”, e desse modo “servem,

em última instância, para reproduzir, em um mercado de bens simbólicos, a estrutura hierárquica da sociedade” (Johnson, 1995, pp. 167-168).

Para Johnson, algo que expressa de maneira clara essa servidão a uma estrutura hierárquica é o sentido de uma “missão” auto-atribuída que “freqüentemente assume a forma de ‘consciência’, ‘guia’, ‘mentor’ ou ‘voz’ nacional” (Johnson, 1995, p.169). Esse senso de missão, o “forjar uma cultura nacional”, remonta ao menos ao Romantismo brasileiro, e se desdobra em períodos como o da República (1889) em que a intelectualidade abraçou o positivismo combinado com um liberalismo notadamente ideológico; ou se desdobra em períodos como o Modernismo da década de 1920, que se caracterizou por um nacionalismo cultural que procurava as raízes da brasilidade e que se institucionalizou fortemente no período do Estado Novo, em que a maioria dos modernistas foi incorporada ao aparato do Estado. Já no período entre 1930 e 1945, o campo literário brasileiro se especializa e centraliza em um mercado editorial dominado por editoras como a José Olympio, e se vive o paradoxo de uma proliferação do interesse regionalista totalmente centrada na cidade do Rio de Janeiro. Em paralelo, graças à especialização universitária iniciada na década de 1930 com a criação das universidades, a crítica se profissionaliza nesse período, se tornando crítica acadêmica e em parte se afastando do campo literário propriamente dito, apesar de –junto com a indústria editorial– se estabelecer como uma instância de reconhecimento e legitimação.

O período posterior está dominado pela ideologia do sistema, da formação e da mestiçagem, que veio a ser suplantada pela deriva textualista e pelo culturalismo pós-moderno. Como disse no início deste trabalho, essas vertentes nem foram alheias ao evolucionismo do XIX, nem conseguiram lidar com a assimetria e a exclusão em tempos neoliberais, reproduzindo também a estrutura hierárquica da sociedade até os nossos dias.

Em tempos em que poderíamos dizer que o campo literário e o campo acadêmico estão mais claramente separados, especializados e desvalorizados, nesta temporalidade de neoliberalismo cognitivo próprio de um capitalismo tardio, em que ao dizer de Mark Fisher “Tudo que é sólido desmancha nas relações públicas” (Cf. 2019), também é possível se dizer que esses campos participam e expressam as clivagens que caracterizam o pensamento da elite social de modo geral e reproduzem, em um mercado de bens simbólicos, a estrutura hierárquica da sociedade. Mas de que maneira acontece isso? Justamente: pela incorporação, não raramente acrítica, e duplamente acrítica em

condições de dependência, de noções meritocráticas que invisibilizam os capitais culturais e econômicos que permitem trajetórias diferentes das classes nos sistemas educativos e na vida acadêmica, legitimando assim o valor dos indivíduos sem lastro nas desigualdades da sociedade, e também a validação da exclusão como natureza dada.

Essa adoção acrítica de noções meritocráticas, por outra parte, não acontece à margem da utilização compulsória de tecnologias da informação e de controle que, de acordo com Mark Fisher (2019), prolifera uma nova forma de burocracia (desse modo descumprindo uma promessa do neoliberalismo, auto-proclamado anti-burocrático e anti-estatalista): a burocracia dos objetivos e das metas, dos resultados, das declarações de princípios e intenções. Frequentemente através de plataformas curriculares, como a *Lattes*, ou de cadastramento e acompanhamento de projetos e desempenhos profissionais (PAAD ou SIGPEX,²⁴ p.ex.), o professor universitário se desmancha nas relações públicas e se torna o agente de uma série de projeções, ou representações, que não necessariamente coincidem com resultados verdadeiramente alcançados.

Empreendedor de si mesmo, enredado no engodo de uma evidente marketinização do ensino, o acadêmico começa a pensar de uma maneira igualmente confusa, principalmente quando traduzida em analogias: o estudante é um *usuário* ou o *produto* dos *serviços* educativos? O professor é um *produtor* ou um *reprodutor* de conhecimento? Seu papel é a produção do conhecimento ou apenas a sua publicidade? Isso por outra parte produz o que Fisher chama de um “estalinismo de mercado” (2019, pp. 71-73), em que há uma predominância da avaliação dos símbolos de desempenho sobre a avaliação de desempenhos reais. Um artigo vale tanto quanto vale a avaliação institucional do periódico que o publica (às vezes de maneira remunerada), sem mais considerações sobre seu conteúdo ou relevância; um título ou certificado valem em si mesmos, sem necessariamente atestarem uma determinada experiência ou competências concretamente adquiridas; os interlocutores e pares se desmaterializam na figura do “contato”; a reação ou o posicionamento cavilados e parcimoniosamente construídos pela via do estudo se transformam em rápidos posicionamentos de opinião, que se emitem com a velocidade viral das redes sociais.

Nisso, no seu modo de produção de valor, o neoliberalismo cognitivo é muito semelhante ao mercado financeiro, pois o que produz valor na bolsa de valores não depende tanto do que uma empresa “realmente faz”, mas das percepções e crenças em seus rendimentos futuros que é capaz de gerar. Fisher argumenta que com a diluição do

Grande Outro²⁵ no pós-modernismo,²⁶ e com o Capitalismo “realmente existente” em sua fase de Real crítico –isto é, na fase em que sinais virais e digitais circulam em redes auto-sustentáveis que ultrapassam largamente o restrito campo do simbólico– se cumpre o horror kafkiano de um controle retroativo, não centralizado e sem uma autoridade última a quem possa se remeter uma demanda ou o estabelecimento de um valor. Assim, só restam funcionários hostis, perdidos na interpretação e satisfação do que o fantasmático Grande Outro deseja.

A diferença entre as sociedades disciplinares e as sociedades do controle é justamente essa: a diferença entre a absolvição/condenação ostensiva e a postergação indefinida. Infinitamente adiado, diluído e descaracterizado pelo seu próprio ultrapassamento no simbólico, esse Grande Outro se torna onipresente, como deus, à medida que se virtualiza. Foucault, em *Vigiar e punir* (1975), justamente fala da “natureza virtual da vigilância” (apud Fisher, 2019, p. 86). E *virtual*, nesse livro de Foucault, quer dizer “não necessariamente presente”, pois quem ocupa o posto de vigilância, o panóptico, poderia estar e não estar presente (um gato de Shrodinger). *Virtual*, ou seja sem modo de garantir a sua presença, esse vigilante se torna também onipotente, se introjeta no sujeito, que passa a se auto-vigiar e auto-censurar, pois atua como se o tempo inteiro estivesse sendo observado.

Dado que, como disse acima, há no presente uma predominância da avaliação dos símbolos de desempenho sobre a avaliação de desempenhos reais, e que o professor universitário se desmancha nas relações públicas ao se tornar o agente de uma série de projeções, ou representações, que não necessariamente coincidem com objetivos verdadeiramente alcançados, o professor também se torna uma virtualidade. (Adiantando algo que desenvolverei mais adiante: ser virtual é ser mero instrumento, meio e nunca fim). O professor *deve* estar presente nos lugares contemporâneos da presença, isto é, nas redes sociais, nas plataformas curriculares, nas *lives* pandêmicas, pois é a presença nesses lugares que atesta a sua existência, a sua relevância e o seu *trabalho*. E o que se desenha nesses lugares de virtualidade? Objetivos, metas, resultados, declarações de princípios e intenções, endereçados a um Grande Outro e a uma “sociedade” que, projetados pela grande máquina das representações (que tem donos, que representa interesses concretos), são tão diluídos, abstratos e fantasmais quanto os tribunais kafkianos.

Desse modo pouco surpreende que, em momento de pandemia, sem nenhuma ameaça de fato, mas apenas sob assédio midiático de grupos empresariais como FloripAmanhã ou a própria Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC),²⁷ reunidos no denominado Movimento Floripa Sustentável, e apoiados pelo MPF,²⁸ grupos que permanentemente atacam a universidade pública,²⁹ pois entre outras coisas também concorrem com ela no mercado da educação privada,³⁰ através dos seus jornais e veículos de imprensa próprios, a UFSC, em corpo representada pelo seu Conselho Universitário, tenha decidido um retorno remoto às aulas amplamente excludente,³¹ despreparado e sem lastro no conhecimento científico ou social por ela mesma produzido. Com isto estou querendo dizer que a universidade atuou à revelia da sua própria missão, supostamente herdada do Iluminismo, e também sem considerar ou escutar amplos setores da sua população, especialmente a mais vulnerável, para dar ouvidos à mídia e ao empresariado catarinenses –que, diga-se de passagem, nunca foi muito sensível às demandas da sociedade, e que em tempo pandêmico também não foi nem um pouco sensível às demandas da ciência.³²

Neste ponto é possível dizer que, como antes tentei argumentar, o campo acadêmico, organicamente atrelado à classe média brasileira, “participa” *virtualmente* dos valores da elite real apesar de freqüentemente ser precarizado e desqualificado em nome dos interesses dessa mesma elite, quase invisível, o 1% que domina o mercado e que, mesmo no seu entre-lugar dependente latino-americano, se beneficia materialmente com todo esse sistema de exclusão e privilégios. Em nome do *trabalho* e da *presença*, ou seja do produtivismo acadêmico e da manutenção de vínculo com o interesse do capital privado impostos por um muito diluído e descaracterizado Grande Outro,³³ o campo acadêmico adere às bandeiras meritocráticas como se fossem próprias, beneficiando o 1% que lucra, inclusive, vendendo a essa fração da classe média subserviente bens e serviços superfaturados e de qualidade duvidosa.³⁴

Dado que as bandeiras meritocráticas, como antes disse, ondeiam para ocultar a divisão, a diferença e a contradição entre as classes sociais, o único debate que foi encarado pela Comissão Acadêmica (designada pelo Comitê de Combate à Pandemia do COVID-19, por sua vez, designado pelo CuN da UFSC), parece ter transformado a circunstância pandêmica brasileira numa questão de conectividade ou não-conectividade³⁵, meramente instrumental, pois a discussão e os trabalhos dessa comissão apenas priorizaram as dificuldades tecnológicas dos estudantes,³⁶ deixando em

segundo lugar a segurança alimentar, habitacional e psicológica da população universitária mais vulnerável. Ora, as próprias dificuldades e contradições geradas pelas modalidades de ensino remoto,³⁷ como por exemplo o alto índice de evasão comprovado até o momento nas IES que optaram por essa modalidade de ensino,³⁸ não foram nem remotamente abordadas, e os questionários elaborados por essas comissões careceram de objetividade e rigor metodológico.³⁹

Note-se, então, que no caso do campo acadêmico (do qual faz parte o campo acadêmico da área de letras) e na circunstância concreta do retorno remoto da UFSC, se cumpre um axioma da teoria dos campos, presente p.ex. em Lahire (2002) ou em Bourdieu (1996): em nome de valores supostamente “autônomos” distorcidos, por exemplo a tão lembrada “autonomia universitária”, se defendem na verdade valores e interesses heterônomos. Em meio a uma pandemia, a universidade –infiltrada pelo aparato privado—⁴⁰ parece mais preocupada em como contribuir com a nova “normalidade”⁴¹ do que em como pensar respostas (e perguntas) para a crise econômica, psíquica e sanitária que abala esta sociedade. Por esse caminho, trabalha à revelia da sua própria existência como universidade pública, autônoma e de qualidade⁴². A boiada passa também pela universidade em tempos de pandemia, com apoio da própria universidade.

Nesse ordem de idéias, é possível dizer que estamos à intempérie, com a cabeça enfiada no espelho, na *matrix*, e que a universidade dá prioridade às demandas e necessidades do 1%.⁴³ Obedecemos um Ministério da Educação Planetário (hoje a aliança OCDE-Banco Mundial), em nome de interesses privados⁴⁴ e de acordo a uma mentalidade da pequena burguesia, que projeta sobre si os valores, demandas e necessidades da elite real.

5) “O autor como produtor”, uma alternativa benjaminiana

O ensino remoto, apresentado inicialmente como solução emergencial, veio para ficar.⁴⁵ O investimento em TIC’s (Tecnologias da informação e comunicação), por sua vez, é desde há vários anos crescente e recorrente nas instituições públicas e nas empresas privadas de educação que procuram através dessas tecnologias diminuir custos, dissolver a sindicalização e a organização do movimento estudantil e facilitar a reprodução massificada de “conteúdos”, padronizando e controlando saberes e práticas pedagógicas, e desatrelando, dessa maneira, ensino, pesquisa e extensão. Por outra

parte é uma estratégia de governo, que se inspira nas universidades particulares, grandes empresas lucrativas, para reproduzir e implementar processos de trabalho remoto, privatizando a universidade pública aos poucos e desde dentro.⁴⁶ Assim, o que é apresentado como uma solução emergencial na verdade dispõe uma reestruturação definitiva. É uma contra-reforma educativa.

O que fazer? Devemos simplesmente nos submeter e aceitar essa “nova normalidade”? Devemos fazer oposição a esse “novo” estado de coisas que na verdade só aprofunda e estende a exclusão e a descaracterização da universidade como instrumento crítico da sociedade? Como fazer oposição nesta circunstância de virtualidade imposta sem debate, sem crítica e sem preparo?

Acredito que o pensamento de Walter Benjamin oferece uma alternativa, e que podemos adaptar algumas das idéias de “O autor como produtor” (Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 1934) à nossa realidade de pandemia e exclusão digital.

O primeiro que gostaria de destacar desse texto é a idéia de que não é suficiente ter ou manifestar tendências políticas ou opiniões “progressistas”, pois “a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor” (Benjamin, 1993, pp.125-126). Isto quer dizer que não basta ter “opiniões democráticas”, ou seja que, como diria Rancière, a democracia não pode ser uma idéia, um catálogo de modos ou uma opinião: ela é exercida ou não é exercida. O grande problema de confundir ação com opinião, aliás, se vê maximizado com o tipo de socialização que nos foi imposto com as redes sociais, pois não raramente o docente assume que seu engajamento *online* é suficiente para combater desigualdades.

A opinião em redes é uma forma de consumo, e o mero consumo de mercadorias culturais “progressistas”, longe de refuncionalizar a máquina lubrifica seus mecanismos, tornando por sua vez seu “usuário” em uma mercadoria, que se consome e se carimba através de *likes* e compartilhamentos. Algo assim (guardadas as devidas nuances históricas) aconteceu, para Benjamin, com a Nova Objetividade e com a poesia de Erich Kästner, tomados por uma *melancolia de esquerda* que projetava na imprensa a luta contra a miséria como um objeto de consumo, ganhando na verdade uma visibilidade oportunista: “num certo sentido, foi uma liquidação de estoques na grande loja da

inteligência [...] nunca ninguém se acomodou tão confortavelmente numa situação tão desconfortável” (Benjamin, 1993, pp. 75-76).

Outra maneira de se elaborar numa situação técnica modificada, para Benjamin, estaria numa subjetivação outra, em que o intelectual não se limitaria à crítica do processo produtivo, mas teria que aprofundar na reflexão e na ação a respeito do lugar que ele mesmo ocupa em tal processo. Para Benjamin, não se trataria de constatar a morte da civilização, do trabalho ou da experiência, e nem de escapar às torres de marfim da imaginação, mas de se apropriar da consciência da pobreza da experiência e das ferramentas da barbárie para “sobreviver à cultura” em um cenário técnico modificado. Isto quer dizer, em poucas palavras, que o intelectual teria que trabalhar pela liberação dos meios de produção a serviço da luta de classes, sempre com o pressuposto de que o intelectual se identificasse a si mesmo com os produtores, isto é, com a classe trabalhadora (o proletariado), e não com a classe média à qual ele acha que pertence: “chegar à consciência de quão pobre ele é, e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo” (Benjamin, 1993, p.131).

Ora, como liberar os meios de produção a serviço da luta de classes? Benjamin aposta na refuncionalização brechtiana, pois ela procura não abastecer o aparelho de produção sem antes expô-lo e modificá-lo radicalmente (“O mostrar tem que ser mostrado”). Essa modificação se dá através da derrubada das barreiras estanques existentes entre as dimensões da produção e do consumo (da escritura e da leitura), assim como da superação das esferas compartimentadas de competência no processo produtivo (entre a imagem e a escrita, p.ex.). Por esse motivo, Benjamin esclarece: os fotógrafos devem aprender a escrever, e os escritores devem aprender a fotografar, pois essa separação e especialização do trabalho é que mantém a máquina funcionando sem crítica e sem aproximação entre produtores.

O desdém pela técnica é uma forma do que Mark Fisher denominaria *Realismo capitalista*, (a aceitação do neoliberalismo como horizonte único) pois deixa em mãos do capital a pergunta pela produção, e o fato é que deveríamos ter a capacidade de reencontrar o desejo, mesmo na circunstância atual de hedonismo depressivo a que fomos lançados: “Deveríamos lutar por algo diferente: pela construção de uma modernidade alternativa em que a tecnologia, a produção em massa e os sistemas impessoais de gerenciamento contribuam, todos eles, à remodelagem da esfera pública” (Fisher, 2019, p. 151).⁴⁷

Hoje poderíamos dizer que não basta ao professor se saber participante da classe trabalhadora, mas que também deve levar a sua crítica (quando existente) ao campo da sua ação: agora é obrigado a aprender a escrever com imagens e sons, um trabalho manual, e deve também aprender a escrever através da montagem, e edição, de modo a excluir o menos possível os seus estudantes, ao mesmo tempo que os leva à consciência de quão excludentes são as modalidades remotas de ensino. Inclusive, eu diria, o ideal seria combater a exclusão digital através de uma maior inclusão de demandas no processo de construção de ciclos de aprendizagem, na consideração do que o corpo discente espera e do que pode contribuir para participar da construção de conhecimentos.

Digo isso porque o ato educativo não pode se restringir a uma “transmissão de conteúdos”.⁴⁸ Quando é o “conteúdo” que prima, os seus agentes passam a uma posição acessória, sendo simplesmente substituíveis por arquivos digitais e por atestados de “recepção” de tal conteúdo. E agora, nesta versão atualizada da época da imagem do mundo, em que o professor se torna pura imagem síncrona ou assíncrona, devemos estar cientes de que o “valor de uso” cede seu lugar ao “valor de exposição”, em que a velha aura se dissolve cada vez mais e o domínio técnico e performático do aparelho passa ao primeiro plano.⁴⁹ Com isso, com o valor de exposição, também deveremos aprender a escrever, e é no corpo-a-corpo com os dispositivos que são produzidas as subjetividades⁵⁰. Por isso ninguém fique surpreendido se o professor-youtuber toma o lugar do professor-erudito ou do professor-sábio, pois seu valor de exposição na internet é maior, a sua é a aura nova da era de uma nova barbárie, e é nessa figura que o medalhão se completa como puro semblante: não depende da sua competência como pesquisador ou docente, mas da sua competência como comunicador, e isso pode se contabilizar rapidamente em *likes*, *views* e compartilhamentos.

Como lidar com esse predomínio da imagem e do conteúdo consumíveis? Apenas me ocorre uma medida suplementar: todo ato educativo exige um tempo e ações de preparo, e esse tempo e esses processos devem ser evidenciados, devem ser colocados para que o estudante ou “receptor” não faça simplesmente um consumo alienado dos produtos do trabalho do professor nem da sua imagem. Isso quer dizer que um professor/produtor antes que reproduzir condições as descobre, isto é, que antes que “ministrar” conteúdos que serão “recebidos” por alunos, o professor/produtor deveria deixar à vista em seu trabalho o quão excludente e contrária aos próprios valores

“universais e iluministas” que a universidade deveria defender é a imposição remota nas condições atuais. O mostrar, assim, deve ser mostrado.

Em nada deveria nos surpreender este tipo de exigência, pois os estudos literários, supostamente, estão alicerçados em uma compreensão não-instrumental da linguagem. A literatura, nos diz um amplo leque teórico, do autonomismo moderno às propostas contemporâneas, não entende a linguagem como instrumento ou meio, mas como seu próprio fazer. Por isso literatura é *produção*. E a poesia não se faz a partir de uma noção instrumental da linguagem. Atinge os limites da linguagem (o seu ser-para-a-morte, a sua finitude), chegando ao balbucio, ao aturdido, o delírio, o não-dizer. Desse modo desoculta as potencialidades normalizadoras da palavra da tribo, abrindo-a para outras possibilidades, refuncionalizando-a, e fazendo dos seus “usuários” produtores “conscientes” da sua própria alienação e dos automatismos que os confinam a nunca de fato falar.

Com e contra o campo acadêmico, de que o campo literário participa, e citando Lima Barreto, poderíamos dizer: “Ah! A Literatura me mata ou me dá o que eu peço dela” (1920, s/p).

Ser produtor é trabalhar com o aparelho de produção e contra ele. E viver democraticamente não é manifestar amor pela democracia, mas como dizia Rancière, sabendo que somos animais políticos porque somos animais literários, que a política é disposição de corpos no espaço social e simbólico, e que não há emancipação possível se não partimos de um igualitarismo –de acesso, de visibilidade, de voz– radical e inegociável.

Contra o consenso que pretende nos impor alternativas que não o são (“copo de leite ou farinata?”), devemos exigir que a educação nos dê o que exigimos dela: democracia e conhecimento. E no caso atual, democracia e conhecimento também significam saber sobre as condições de possibilidade do ensino remoto na circunstância pandêmica brasileira. Não é suficiente chamar os professores de “colaboracionistas”, como fez recentemente Giorgio Agamben (2020), também é preciso trabalhar de acordo com as exigências de um Iluminismo que, se bem questionável, se bem precário, pode, como foi pensado por Michel Foucault, “nos separar da contingência que nos fez ser o que somos” e nos abrir à possibilidade de “não ser mais”, através de um conhecimento genealógico na sua finalidade e arqueológico em seu método (Cf. 2002, p. 20). Só desse modo, esclarece Foucault, é possível se falar de uma *Aufklärung* depois da crítica da sua

função humanista moderna: quando o uso universal, livre e público da razão se sobrepõe a seu uso privado.

Concluo dizendo que a consciência do professor ser um produtor, isto é, um trabalhador, o colocaria *com* e *contra* a técnica que o oprime e aliena da sua produção. E seria uma alternativa ao ódio à democracia. Já que os quadros docentes se modificaram, e foram permeados por uma proletarização hoje inegável, por outra parte, a consciência de classe tornada trabalho *produtivo* é uma pequena esperança e um começo de conversa.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. (2007). *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo.

Agamben, Giorgio. (2020). Réquiem para os estudantes. Artigo originalmente publicado por *Istituto Italiano per gli Studi Filosofici* em 23/05/2020. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/599292-requiem-para-os-estudantes-artigo-de-giorgio-agamben>. Acesso em: 20/08/2020.

APUFSC. (2020). Nota da Diretoria: Protelações inconsequentes na UFSC. Disponível em: <https://www.apufsc.org.br/2020/06/29/nota-da-diretoria-protelacoes-inconsequentes-na-ufsc/>. Acesso em: 10-10-2020.

Arlt, Roberto. (2013). *Aguafuertes cariocas* [recurso eletrônico]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Balmant, Ocimara; Gomes, Alex. (25 de agosto de 2020). O ensino remoto veio para ficar?. *Terra*. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/educacao/o-ensino-remoto-veio-para-ficar,72f6c342e05da6923b874e8cb1c0332e4o277zpr.html>. Acesso em: 10-09-2020.

Barreto, Afonso Henriques de Lima. (1920). *O Cemitério dos vivos* [recurso eletrônico]. Ministério da Cultura/ Fundação Biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/lima-barreto/>. Acesso em: 20-08-2020.

Benjamin, Walter. (1993). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política* (pp. 165-196). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. (1993). Experiência e pobreza. (1993). In: _____. *Magia e técnica, arte e política* (pp. 114-119). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. (1993). O autor como produtor. (1993). In: _____. *Magia e técnica, arte e política* (pp. 120-136). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Bonilla-Molina, Luis. (Julho de 2020). Como fazer da educação a distância máquina de tortura. *Outrasmidias*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/como-fazer-da-educacao-a-distancia-maquina-de-tortura/> . Acesso em: 30/08/2020.

Bourdieu, Pierre. (1996). *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras.

Candido, Antonio. (1975). *Formação da literatura brasileira*. Vol. I. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada.

Carta do Instituto de Estudos de Gênero: Pensando o futuro da UFSC. (14 de Junho de 2020). *IEG-UFSC*. Disponível em: http://www.ieg.ufsc.br/public/storage/news/CARTA%20IEG_Pensando_o_futuro_da_UFS_C.pdf. Acesso em: 15/07/2020.

Casa de mãe solteira é 'fábrica de desajustados', diz Mourão. (Setembro de 2020). *Época Negócios*. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2018/09/casa-de-mae-solteira-e-fabrica-de-desajustados-diz-mourao.html>. Acesso em: 15/07/2020.

Castorino, Adriano. *Ensino à distância como armadilha perfeita*. (2020). Cadernos Textos e Debates / Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos de Identidade e Relações Interétnicas. Número 20 (2020) - Florianópolis: UFSC/NUER.

CFM. (2020). CFM condiciona uso de cloroquina e hidroxiclороquina a critério médico e consentimento do paciente. Disponível em: https://portal.cfm.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=28672:2020-04-23-13-08-36&catid=3. Acesso em: 11-10-2020.

Comitê de Combate à Pandemia do COVID-19. (19 de junho de 2020). *As atividades da UFSC na pandemia de COVID-19*. Relatório inicial dos trabalhos dos subcomitês Científico, Acadêmico, de Assistência Estudantil, de Comunicação e de Infraestrutura e Administração e do Comitê Assessor. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <https://noticias.paginas.ufsc.br/files/2020/06/RelatorioCovid19-comit%C3%AA-assessor-UFSC-atualizado.pdf>. Acesso em: 11-10-2020.

Costa, Luiz. (15 de julho de 2020). Por que o EaD será implementado na UFSC?. *Universidade à esquerda*. Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/por-que-o-ead-sera-implementado-na-ufsc/>. Acesso em: 11-10-2020.

Custódio, Caroline. (14 de julho de 2020). "Campanha contra o ensino remoto na UFGD". *Universidade à esquerda*. Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/campanha-contra-o-ensino-remoto-na-ufgd-leia-entrevista/>. Acesso em: 11-10-2020.

Deleuze, Gilles. (1989). O que é um dispositivo?. Trad. Ruy de Souza Dias. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html> . Acesso em: 07/09/2017.

EaD na UDESC: 'é tudo meio rápido, meio frio e muito cansativo'. (2020). Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/ead-na-udesc-e-tudo-meio-rapido-meio-frio-e-muito-cansativo/>. Acesso em: 20/08/2020.

Evangelista, Olinda; Souza, Artur. (2020). Pandemia! Janela de oportunidade para o capital educador. *Contrapoder*, [S. l.]. Disponível em: https://contrapoder.net/colunas/pandemia-janela-de-oportunidade-para-o-capital-educador/#_ftn3. Acesso em: 20/08/2020.

Fisher, Mark. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Trad. Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra.

Fisher, Mark. (2019). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Trad. Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra.

Foucault, Michel. (2002). *¿Qué es la ilustración?* Trad. Álvaro Forero. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/ Facultad de Ciencias Humanas.

Franco, Maria Sylvia de Carvalho. (1997). *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação editora da UNESP.

Gomes, Flora. (13 de julho de 2020). Consultas online e representatividade: estorvos para a democracia". *Universidade à esquerda*. Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/consultas-online-e-representatividade-estorvos-para-a-democracia/>. Acesso em: 11-10-2020.

Lahire, Bernard. (enero-junio/julio-diciembre, 2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*. n.37-38. México: Universidad Veracruzana.

Lima, Helena. (03 de junho, 2020). Quem são os empresários e as associações patronais que alegam a 'inércia das universidades' em Florianópolis? *Universidade à esquerda*. Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/debate-quem-sao-os-empresarios-e-as-associacoes-patronais-que-alegam-a-inercia-das-universidades-em-florianopolis/>. Acesso: 03/06/2020.

Ludmer, Josefina. (jan. de 2010). Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera. *Sopro*, n° 20, Cultura & Barbárie, Desterro, 1-4.

Machado de Assis, J. M. (1959). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.

Malaggi, Vitor. (2020). Tecnologia em tempos de pandemia: a educação a distância enquanto panacéia tecnológica na educação básica. *Criar Educação*, Criciúma, v. 9, nº2, 51-79.

Mara, Pedro. Autoritarismo e exclusão no Ensino a Distância no Rio de Janeiro. (2020). *Revista Forum*. (<https://revistaforum.com.br/debates/autoritarismo-e-exclusao-no-ensino-a-distancia-no-rio-de-janeiro-por-pedro-mara/>)

Matos, Nina. (29 de junho de 2020). As universidades devem estar pensando a crise, não a volta do semestre. *Universidade à esquerda*. Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/as-universidades-devem-estar-pensando-a-crise-nao-a-volta-do-semester/>. Acesso em: 11-10-2020.

Matos, Nina. (10 de julho de 2020). Em dois meses, 265 mil alunos abandonaram a graduação nas privadas. *Universidade à esquerda*. Disponível em <https://universidadeaesquerda.com.br/em-dois-meses-265-mil-alunos-abandonaram-a-graduacao-nas-privadas/>. Acesso em 2-10-2020.

Matos, Nina. (7 de agosto de 2020). Porque o ensino remoto é uma pauta da direita. *Universidade à esquerda*. Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/porque-o-ensino-remoto-e-uma-pauta-da-direita/>. Acesso em 2-10-2020.

Moraes, Anita Martins Rodrigues de. (2015). *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: Editora UNESP.

Moraña, Mabel. (2006). Ideología de la transculturación. In: _____ (Org.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: ILLI, 137-143.

MPF recomenda que UFSC adote em 30 dias medidas para retomada das aulas. (2020). Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/sc/sala-de-imprensa/noticias-sc/mpf-recomenda-que-ufsc-adote-em-30-dias-medidas-para-retomada-do-ensino>. Acesso em: 11-10-2020.

Nacionalizar a luta é preciso! Manifesto de Professores Substitutos da Universidade Federal de Santa Catarina sobre a situação dos contratos durante a pandemia. (2020). Disponível em: <http://www.apufsc.org.br/wp-content/uploads/2020/07/manifesto-de-professores-substitutos-ufsc-28-07.pdf>. Acesso em: 2/10/2020.

Nascimento, Iracema Santos do; Santos, Patrícia Cerqueira. (Jun. 2020). A normalidade da desigualdade social e da exclusão educacional no Brasil. *Caderno de Administração*, Maringá, v.28, Ed.Esp.

O ensino remoto na UDESC: a universidade não pode parar? (2020). Disponível em: <https://brigadaspopulares.org.br/o-ensino-remoto-na-udesc-a-universidade-nao-pode-parar/>. Acesso em: 20/08/2020.

Oliveira, Élica. (17 de agosto, 2020). Milton Ribeiro diz que 'foi um pouquinho tarde' iniciativa do MEC de internet gratuita para alunos de baixa renda. *G1 Educação*. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2020/08/17/foi-um-pouquinho-tarde-para-tomarmos-essa-iniciativa-afirma-milton-ribeiro-sobre-internet-gratuita-para-alunos-de-universidades-e-institutos-federais.ghtml>. Acesso em: 10-10-2020.

Prata, Mario. (19 de dezembro de 2001). A empregada. *Estadão*. Disponível em <https://marioprata.net/cronicas/a-empregada/>. Acesso em: 20/08/2020.

Posicionamento de STAE's do CUN sobre o relatório do Comitê COVID-19. (2020). Disponível em: <https://conselheirosaes.ufsc.br/2020/06/26/posicionamento-de-staes-do-cun-sobre-o-relatorio-do-comite-covid-19/>. Acesso em: 20/08/2020.

- Rabello, Sylvio. (1966). *Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Rancière, Jacques. (2005). *A partilha do sensível/ Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34.
- Rancière, Jacques. (2014a). *El espectador emancipado* [recurso eletrônico]. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques. (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Trad. Emilio Bernini e Enrique Biondini. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rancière, Jacques. (2014b). *O ódio à democracia* [recurso eletrônico]. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo.
- Rancière, Jacques. (2016). Política da literatura. Trad. Renato Pardal Capistrano. *Revista A!*, N. 5, 1-22.
- Rancière, Jacques. (2014c). Política de la ficción. *Revista de la Academia*. N° 18, 25-36.
- Rimbert, Pierre. (Ago, 2020). Burguesía intelectual, una elite hereditaria. *Le monde diplomatique*, N. 254, 16-18.
- Santiago, Silviano. (2008). Os bestializados - I & II. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 91-105.
- Santiago, Silviano. (2008). *Genealogia da ferocidade*. Recife: Cepe.
- Santos, Adércia Bezerra Hostin dos; Venera, José Isaías. (24 de agosto de 2020). Neoliberalismo e universidade: a farsa ilustrada do mercado. *Carta Capital*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaoneoliberalismo-e-universidade-a-farsa-ilustrada-do-mercado/>. Acesso em: 31/08/2020.
- Souza, Jessé. (2019). *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Estação Brasil.
- Souza, Jessé. (2015). *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: Leya.
- Süssekind, Flora. (1984). *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.
- Tajra, Alex. (19 de julho de 2020). Unimed Brusque envia kit com cloroquina para médicos como 'profilaxia'. *UOL notícias*. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/07/19/cloroquina-unimed-kit-covid.htm>. Acesso em: 10-10-2020.
- Triches, Jocemara; Dalmagro, Sandra; Pichetti Nascimento, Carolina. (Maio/junho de 2020). *Cenários, princípios e proposições para o Curso de Pedagogia considerando o*

isolamento social. Síntese realizada pela Coordenação do Curso de Pedagogia da UFSC, redigida pelas Profas. Dras. Jocemara Triches e Sandra Dalmagro, com a colaboração da Prof. Dra. Carolina Pichetti Nascimento, a partir de estudos, lives e conversas realizados ao longo do período de isolamento social.

UFSC e outras 53 universidades federais aprovam resoluções para retomada de ensino. (2020). Disponível em: <http://www.apufsc.org.br/2020/08/21/ufsc-e-outras-53-universidades-federais-aprovam-resolucoes-para-retomada-de-ensino/>. Acesso em: 10-10-2020.

UFSC: Movimento Docente publica manifesto contra o ‘ensino’ remoto. (2020). Disponível em: <https://universidadeaesquerda.com.br/ufsc-movimento-docente-publica-manifesto-contra-o-ensino-remoto/>. Acesso em: 02/10/2020.

Zola, Emile. (1975). La novela experimental. In: Becker, George (Org.). *Documentos Del realismo literário moderno* (pp. 151-176). Trad. de Carlos Augusto León. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No

se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



¹ Em 29 de maio de 2005, durante uma *live* presidencial, Jair Bolsonaro, supostamente em homenagem aos produtores de laticínios do Brasil, bebeu um copo de leite, reconhecido símbolo de supremacistas raciais. Em diante o gesto se tornou freqüente entre apoiadores do atual presidente do Brasil.

² A farinata é um alimento granulado à base de restos de comida, proposto em 2017 pelo então prefeito de São Paulo, João Dória, para complementar o cardápio dos estudantes e das famílias carentes.

³ Neste ponto, ver Triches et al. (2020). Daqui em diante, para não poluir excessivamente a leitura, remeterei no rodapé às fontes em que se fundamentam as considerações sobre o contexto.

⁴ Neste ponto, ver Matos (7 de agosto de 2020).

⁵ Neste ponto, ver “O ensino remoto...” (2020).

⁶ Neste ponto, ver Triches et al. (2020, p. 6-7).

⁷ “É preciso incluir a perspectiva de gênero nos planos emergenciais de entendimento e superação da pandemia, assim como a perspectiva interseccional, feminista, antirracista e de classe, pois mulheres e homens, gerações, territórios, raça/etnias e classes sociais são diferentemente impactadas/os pela pandemia e seus desdobramentos” (“Carta do IEG”, 2020, s/p).

⁸ Neste ponto, ver “Nacionalizar a luta é preciso!” (2020).

⁹ Neste ponto, ver “Posicionamento de STAE’s...” (2020).

¹⁰ Neste ponto, ver “EAD na UDESC...” (2020).

¹¹ Neste ponto, ver “UFSC: Movimento Docente publica manifesto contra o ‘ensino’ remoto” (2020).

¹² Neste ponto, ver Comitê de Combate à Pandemia do Covid-19 (2020, p. 3).

¹³ “Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. Este não só começou bem antes das artes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível” (Rancière, 2005, p. 47).

¹⁴ De acordo a entrevista de março 2010, publicada como apresentação de *La noche de los proletários* (2010).

¹⁵ Inclusive, lembremos que em Zola o naturalismo tem um caráter profilático, que toma seu modelo do médico Claude Bernard. Ver Zola (1975).

¹⁶ A denominação é de Jessé de Souza (2019).

¹⁷ Cabe lembrar uma das mais famosas entre as teses que constituem a hegemonia nos estudos literários e culturais, e mesmo a estruturação curricular do ensino de literatura, do campo brasileiro: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (Candido, 1975, p. 9).

¹⁸ Por exemplo o Conselho Federal de Medicina que, negligenciando o consenso científico internacional, e contrário à indicação da OMS, condiciona uso de cloroquina e hidroxicloroquina a critério médico e consentimento do paciente em casos de COVID-19 (CFM, 2020).

¹⁹ “O nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o seqüestro” (Barreto, 1920, s/p).

²⁰ Em escala metropolitana, de fato, há uma “Burguesia intelectual”, hierarquicamente superior à classe profissional média (Rimbert, 2020).

²¹ Em “Sobre el gobierno privado indirecto” (1999), Achille Mbembe tem estudado o paramilitarismo africano como uma espécie de monopólio privatizado da violência do estado. Paramilitarismos ou milícias como os brasileiros exigem uma abordagem necropolítica adequada à situação dependente, acredito, mas não é este o lugar para elaborá-la.

²² O conceito foi desenvolvido por Souza em *A ralé brasileira: quem é e como vive* (2009).

²³ Neste ponto, ver “Casa de mãe solteira...” (2018).

²⁴ Estes instrumentos subnotificam normalmente as horas de trabalho, escondendo sua intensificação ao longos dos anos. Também tornaram-se amarras para a progressão de carreira, tendo o registro de horas nesses instrumentos como pré-requisito.

²⁵ Entendido por Fisher como a “ficção coletiva, a estrutura simbólica pressuposta em todo campo social” (2019, p.77), que tudo sabe à medida que a ele devemos render contas. Isto quer dizer que o Grande Outro é uma instância de endereçamento, uma espécie de consumidor ideal de projeções e relações públicas que, quando não mais operante, estilhaça a estrutura estruturante: “Cuando ya no puede mantenerse la ilusión de que el gran Otro ‘no sabe’, la trama incorpórea que mantiene unido al sistema social se resquebraja” (p.78).

²⁶ “Puede considerarse el posmodernismo como el nombre dado al complejo de distintas crisis que disparó la disminución de la creencia en el gran Otro” (Fisher, 2019, p.79).

²⁷ Neste ponto, ver Lima (2020).

²⁸ Neste ponto, ver “MPF recomenda...” (2020).

²⁹ Atacam a universidade apesar dela depender –ao menos dos seus laboratórios, pesquisadores e professores– para o desenvolvimento dos seus projetos particulares (Costa, 2020).

³⁰ Neste ponto, ver Matos (29 de junho de 2020).

³¹ Neste ponto, ver Matos (10 de julho de 2020).

³² Não é ocioso lembrar que esses grupos empresariais, em geral em posição genocida e negacionista, promoveram carreatas contra a quarentena e também pressionam pelo retorno às aulas presenciais.

³³ “As pressões sobre a UFSC e demais universidades não partem do conjunto da sociedade civil, mas de um setor bem restrito e identificável. As manifestações (e até mesmo chantagens) não

surgiram dos sindicatos de trabalhadores da cidade ou similares, mas da mídia conservadora, do governo federal e estadual, dos órgãos de controle do Estado e das instituições do empresariado (como FloripAmanhã e Floripa Sustentável)” (Costa, 2020, s/p).

³⁴ A categoria docente e científica, p.ex., não se manifestou a respeito da distribuição de cloroquina na rede privada de saúde do Estado de Santa Catarina, concretamente pela empresa UNIMED, a opção compulsória de prestação de serviços médicos para essa categoria. (Tajra, 2020).

³⁵ Desse modo inclusive desconhecendo o fato de que uma consulta on-line é já excludente de início (Gomes, 2020).

³⁶ Neste ponto, ver Comitê de combate... (2020).

³⁷ A frustração do EaD em algumas universidades impulsionou a criação de movimentos de oposição na USP, UFFRJ, UFRJ, UENP, UERJ, Unesp e UFGD.

³⁸ Neste ponto, ver Matos (10 de julho de 2020).

³⁹ Neste ponto, ver Gomes (2020).

⁴⁰ Aparato este que está completamente enraizado, seja fática ou subjetivamente, no interior das universidades e encontra na figura de docentes seus melhores representantes internos. Há um problema organizativo a mais, pelo fato da categoria depender (legalmente) do Sindicato dos Professores das Universidades Federais de Santa Catarina (APUFSC), uma associação extremamente burocratizada e com uma direção conservadora que ataca constantemente os princípios da universidade pública (APUFSC, 2020).

⁴¹ Até então, nenhum setor da instituição impulsionou uma ação contundente contrária à medida. Entre as três categorias não houve qualquer mobilização significativa contrária ao EaD. Dos centros de ensino da instituição, não houve uma só direção que se colocou frontalmente contrária ao ensino remoto.

⁴² Como reivindicar autonomia num quadro em que são reitores-interventores nomeados pelo governo federal que mais rapidamente implementaram o EAD? (Custódio, 2020).

⁴³ Na quarta-feira, 19 de agosto, o Conselho Universitário (CU) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) aprovou parecer pela rejeição dos pedidos de mudança na resolução que regulamenta a retomada das atividades na UFSC de forma não presencial. Os destaques haviam sido apresentados pelos estudantes (“UFSC e outras 53 universidades...”, 2020).

⁴⁴ Estamos nos referindo ao estudo de Olinda Evangelista e Artur Souza, que denunciam as manobras de um grupo de empresas (Advent, Kroton, Anhanguera/Uniban, Aties, Abril, BeVry, GP investimentos, Estácio, Lauvate, Pátria Blackstone, entre outras), chamadas pelos autores de “capital educador”, denominação que se usa como categoria de análise: “O capital educador veio sorrateiramente se infiltrando no Ensino Superior brasileiro ao longo dos últimos governos. No governo Bolsonaro, utiliza-se do deplorável projeto ‘Future-se’. Agora, porém, essas empresas estão investindo fortemente na Educação Básica, buscando a formação de docentes para a escola pública via privatização” (Evangelista e Souza, 2020, s/p). Ver também, Bonilla-Molina (2020).

⁴⁵ Neste ponto, ver Balmant e Gomes (2020).

⁴⁶ O Ministro da Educação, pastor Milton Ribeiro, disse que “foi um pouquinho tarde” iniciativa do MEC de internet gratuita para alunos de baixa renda (Oliveira, 2020).

⁴⁷ Tradução própria.

⁴⁸ Neste ponto, ver Evangelista e Souza (2020); Castorino (2020); Malaggi, (2020).

⁴⁹ Ver Benjamin (1993).

⁵⁰ Esse desdobramento corresponde à interpretação que Deleuze (1989) elaborou do conceito foucaultiano de “dispositivo”. A meu ver, Agamben retoma esse desdobramento para postular que, justamente, o sujeito é o produto do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos em que eles são capturados: “também a escritura [...] é um dispositivo [...] Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (2007, p. 63).

ACELERAÇÃO E AUTOMATISMO: AS SUBJETIVIDADES DO ISOLAMENTO **ACCELERATION AND AUTOMATISM: THE SUBJECTIVITIES IN SOCIAL** **ISOLATION**

A Dilma Juliano,
pela parceria nestas e em tantas outras investigações.

Resumo

O presente trabalho propõe discutir a pobreza de experiência durante o isolamento social provocado pelo Covid, não a partir da categoria da pausa, mas de seu contrário, da aceleração, do excesso de estímulos, do produtivismo e do automatismo. O objetivo é discutir de que forma as subjetividades vêm sendo afetadas e como o capitalismo tem se aproveitado da pandemia para intensificar seu projeto de precarização do trabalho, alienação social e imobilização política.

Palavras-chave: pandemia; experiência; aceleração; automatismo; anestesia

Abstract

The present work proposes to discuss the poverty of experience during the social isolation caused by Covid-19, not from the category of pause, but from its opposite, from acceleration, excess of stimulation, productivism and automatism. The objective is to discuss how subjectivities have been affected and how the pandemic has been opportune for the intensification of the capitalist project: work precariousness, social alienation, political immobilization.

Keywords: pandemic; experience; acceleration; automatism; anesthesia

I.

Diante do elevado número de mortos pelo Covid-19, a distância dos corpos em decorrência do necessário isolamento social se apresenta uma questão menor, mas não devemos esquecer, no entanto, que a existência, como ex-istência que é, como aquilo que se dá na exterioridade, é também uma exposição ao outro, ao toque, de um corpo a

outro corpo, de uma pele a outra, uma *ex-peau-sición*,¹ segundo o termo de Jean-Luc Nancy (2003, p. 97). Tal saudade do corpo não se restringe apenas aos corpos das pessoas que amamos, mas ao toque, à proximidade em si mesma, ao encontrão na rua, a um aperto de mão ou, no caso das crianças, ao brincar, ao fazer amigos —que é algo que se faz no corpo, com o corpo. Se, como diz Leibniz, "o ponto de vista está no corpo" (apud Deleuze, 2007, p. 26), quão solipsista será essa perspectiva que não faz corpo com o outro? Num mundo já tão narcísico, de gente incapaz de, nos mostra Davi Kopenawa, sonhar com o outro,² quais serão os impactos dessa proibição ao toque sobre as subjetividades? Se viver é co-viver, se experienciar o mundo é experienciar mundos, como *co-mundanear* na distância dos corpos?

Como bem apontou José Gil, vivemos uma crise de transição para um novo tipo de subjetividade. As subjetividades das sociedades rurais e arcaicas, que supunham “um território fixo em articulação com um calendário imutável e um corpo comunitário”, foram se transformando e se desgastando ao longo do desenvolvimento das sociedades capitalistas.

Os saberes ancestrais, o respeito pelos velhos e pelos mortos, o laço com a terra natal, e depois, a família e a educação, a relação política – tudo isso se estilhaçou e se dispersou sob o choque e a pressão permanente do desenvolvimento do capitalismo. A desterritorialização e, hoje, a virtualização de todos os conteúdos sociais, culturais, existenciais, conduziram a um desequilíbrio fundamental, abrindo um fosso entre a nova realidade virtual que se impõe progressivamente em todos os domínios, e “os valores” tradicionais em que assentava a vida individual e colectiva (Gil, 2020).

Segundo o filósofo português, a subjetividade digital implica novas percepções de espaço, de tempo, mas também de corpo, já que o corpo se virtualizou “em todos os domínios da experiência” (Gil, 2020). Ele defende que esta defasagem entre a subjetividade tradicional e a desterritorialização digital que define a crise atual provoca uma série de disfunções e patologias, como estresse, depressão, *burn-out* e outras doenças do trabalho.

¹ “Cuerpo expuesto: esto no significa la puesta a la vista de lo que, en primerísimo lugar, había sido ocultado, encerrado. Aquí la exposición es el ser mismo, y esto se dice: el existir. Expielsición: signatura en la misma piel, como la piel del ser. La existencia es su propio tatuaje” (Nancy, 2003, p. 97).

² “Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 390).

Nessa crise generalizada da subjetividade, nesse processo de virtualização integral das vivências, de precarização do trabalho e de anestésias digitais, a experiência, já tão empobrecida pela vida moderna e pelas formas produtivas do capitalismo industrial, é ainda mais debilitada. Em um texto apresentado na Exposição das Cidades em Dresden, em 1903, Georg Simmel havia percebido que a velocidade da vida moderna, a “mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (2005, p. 578), acarreta em uma intensificação da vida nervosa, pois a consciência das pessoas é o tempo todo estimulada pela novidade. Esse excesso de excitação pode fazer, analisa Simmel, com que algumas pessoas sejam incapazes de reagir aos novos estímulos justamente porque os nervos foram excitados demais (2005, p. 581).

Tese semelhante se tornou célebre três décadas depois quando Walter Benjamin defendeu que o excesso de choques da vida moderna poderia acarretar em uma pobreza de experiência. Em “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o filósofo alemão discute como a predominância da técnica sobre outras formas de relação com a natureza e com as pessoas levou a uma incapacidade (ou ao menos a uma dificuldade) de experienciar e intercambiar experiências. O exemplo que ele usa é o dos soldados que voltavam da I Guerra Mundial sem conseguir transmitir o que viveram.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1994, p. 198).

Daí o soldado alemão Hugo Steinthal concluir, em carta enviada do *front* de batalha, que “quem quer que não tenha perdido o juízo nesses ataques infernais, deve ter pelo menos ficado insensível a muitas coisas [...] Nosso pobre cérebro simplesmente não é capaz de absorver tudo isso” (apud Kehl, 2009, p. 155).

É dessa incapacidade do cérebro em absorver tudo que trata Susan Buck-Morss em “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin

reconsiderado". Ela explica que o termo estética vem de *aisthikikos*, que seria a palavra grega para aquilo que é "perceptivo através do tato", de forma que *aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é, portanto, a arte, mas a natureza corpórea, material, uma forma de cognição, alcançada por todo o aparato sensorial do corpo - gosto, audição, visão, olfato (Buck-Morss, 1996, p. 13). Não há construção subjetiva sem esse "discurso do corpo" (Eagleton apud Buck-Morss, 1996, p. 13), sem o contato dos corpos, sem a exposição da pele (para lembrar novamente Nancy). Tampouco, podemos acrescentar, há sensação sem mente, as sensações são perpassadas por uma história familiar, social, coletiva, por memórias e acontecimentos discursivos³, de forma que, argumenta Jacques Rancière, há na base da política uma estética, uma "partilha do sensível", aquilo que determina o que se dá a sentir, um "recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência" (2009, p. 16).

O problema é que, esclarece Buck-Morss, diante da sobrecarga de estímulos, a consciência funcionaria como um escudo que protege o organismo, servindo de obstáculo à retenção das sensações, à sua impressão em forma de memória. É como se houvesse uma inundação dos sentidos, um entorpecimento. "Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um pára-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem essa dimensão da memória, a experiência se empobrece" (Buck-Morss, 1996, p. 22).⁴

Mas a questão benjaminiana da pobreza de experiência não se restringe à guerra. Para o filósofo alemão, a experiência moderna como um todo está centrada no choque. O excesso de estímulos, a produção industrial, o ambiente tecnologicamente alterado, a anestesia do sistema fabril automatizado, a multidão nas cidades, enfim, os choques cotidianos da vida moderna como um todo paralisam a imaginação do trabalhador, que

³ "Penso que há, em nossa sociedade e naquilo que somos, uma dimensão histórica profunda e, no interior desse espaço histórico, os acontecimentos discursivos que se produziram há séculos ou há anos são muito importantes. Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas..." (Foucault, 2014, p. 258).

⁴ Conforme explica Benjamin, "o organismo está dotado de reservas de energias próprias e tem sobretudo de se preocupar com a proteção das formas particulares de transformação dessas energias que nele atuam, defendendo-as da influência uniformizadora, e portanto destrutiva, das energias muito mais poderosas que atuam no exterior. A ameaça que vem dessas energias é a dos choques. Quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques" (Benjamin, 2015, p. 112).

tem seu trabalho isolado da experiência, sua memória substituída pela resposta condicionada, seu aprendizado descartado pelo treinamento mecânico. Responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência, é preciso que não nos deixemos tomar por devaneios, lembranças ou fantasias —seja na linha de montagem ou no trânsito, a distração pode ser fatal.

Em *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, a psicanalista Maria Rita Kehl considera que o tempo mecanizado do capitalismo é sobrecarregado de impulsos e que, em resposta a estes estímulos, os sujeitos acabam sofrendo um empobrecimento de seu sistema percepção-consciência (2009, p. 155). Quando a vida psíquica está restrita ao trabalho da atenção consciente diante da necessidade de reagir aos estímulos, quando nosso cérebro não traz o que sentimos para a memória, quando nos protegemos do excesso de sensações do mundo, as vivências não se tornam experiências. Kehl explica que essa série de vivências automáticas não produzem modificações duradoras no psiquismo, elas funcionam como uma espécie de memória motora, deixando uma sensação de vida vazia, não vivida. Como diria Leon Tolstói, "se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido" (apud Chklovski, 1971, p.45). Trata-se de um tempo comprimido, que nos escapa. A vida passa em altíssima velocidade sem percebermos, a sensação de cansaço é constante — Byung-Chul Han (2017) chamou a nossa sociedade de "sociedade do cansaço".

Além do choque e do automatismo, essa miséria também aparece na falta de transmissão da experiência e em sua crescente desvalorização. As pessoas não só estão anestesiadas diante dos excessos de choque e da velocidade da vida moderna e do trabalho mecanizado —cuja lógica parece cada vez mais invadir as esferas do trabalho intelectual (pensemos no produtivismo acadêmico, por exemplo)— como também não têm tempo para compartilhar o que vivenciaram. Esta escassez de trocas de experiências pode até parecer um dado menor, mas não o é. Se o sufixo *ex* remete à exterioridade é porque é na transmissão que a vivência vira *ex*-periência:

É no ato da transmissão que a vivência ganha o estatuto de experiência, de modo que não faz sentido, em Benjamin, a ideia de experiência individual. Assim como um significante representa o sujeito para outro significante, assim como nenhum ato de linguagem se completa fora da relação com o outro, o sentido e o saber extraídos de uma vivência só adquirem o estatuto da experiência no momento em que aquele que os viveu consegue compartilhá-los com alguém (Kehl, 2009, p. 162).

Deve ser por isso que não há experiência na sociedade do espetáculo, primeiro porque o único que pode contar histórias é o próprio espetáculo, segundo porque nele não há alteridade, muito menos coletividade, já que, nos lembra, Guy Debord, enquanto relação social mediada por imagens, “o espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado” (Debord, 1997, p. 30), quer dizer, ele transforma todo mundo em produtores e consumidores, com o mesmo desejo de consumir ou de ser consumido (como no caso das redes sociais e dos portais de busca da internet), mas cada um confortavelmente em sua poltrona, diante das telas, separado dos outros, em seu isolamento.⁵

Da mesma maneira que não são capazes de compartilhar o que vivenciaram, também não se interessam pelo que os outros têm para compartilhar. Isso fica evidente, por exemplo, na desvalorização dos idosos e dos saberes tradicionais em nossa sociedade. Assim como no contexto da I Guerra a velocidade e a imprevisibilidade dos ataques aéreos tornaram as experiências dos soldados supérfluas (seu saber prévio, bravura, força e destreza eram inúteis diante da imprevisibilidade dos bombardeios), há uma série de saberes que se tornaram descartáveis diante das máquinas. E, se antes era preciso impedir a reminiscência e retirar o significado sentimental das coisas e dos lugares, de forma a poder suportar a perda do que foi destruído, hoje, diante da velocidade das mudanças, é preciso se desvincular da experiência acumulada pelos antepassados (considerada obsoleta) para poder se adequar aos estímulos e solicitações do novo. Essa desmoralização da experiência, avalia Kehl (2009, p. 157), torna os indivíduos disponíveis para aceitar qualquer coisa que seja colocada como novidade, o que favorece a fascinação dos derrotados pelo cortejo triunfal dos vencedores.⁶

O que fica da percepção quando, diante da sobrecarga de estímulos, o sistema sinestético tenta entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir memórias sensoriais do passado, anular os saberes do corpo? O que haverá de política (ou seja, de reconfiguração da partilha do sensível) nesta anestesia? Não seriam o culto ao novo e a

⁵ “O sistema econômico fundado no isolamento é uma *produção circular do isolamento*. O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema especular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias”. O espetáculo encontra sempre mais, e de modo mais concreto, suas próprias pressuposições” (Debord, 1997, p. 23).

⁶ Diz Benjamin na sétima de suas teses “Sobre o conceito de história”: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (1994, p. 223)

anestesia dispositivos de controle e de alienação social, já que a vulnerabilidade do outro se torna uma irrealdade, quase como se sofrimento, dor e morte fossem ilusões?

Segundo Lévinas, é a vulnerabilidade do outro o que me chama à responsabilidade, uma responsabilidade que está na base da subjetividade (Lévinas, 2009, p. 105). Na lógica do contato, no “nu de uma pele exposta ao contato” (Lévinas, 2009, p 99), na sensibilidade e na vulnerabilidade se dá o sofrimento pelo sofrimento do outro. Esta proximidade do outro “não se reduz nem à representação do outro, nem à consciência da proximidade. Sofrer pelo outro é ser responsável por ele, suportá-lo, estar em seu lugar, consumir-se por ele”, determina Lévinas (2009, p. 101).

Pero ese rostro frente a mí, en su expresión —en su mortalidad— me convoca, me demanda, me reclama: como si la muerte invisible que el rostro del otro enfrenta [...] fuera “asunto mío”. Como si ignorada por el otro que ya, en la desnudez de su rostro, me concierne, “me mira” antes de confrontarse conmigo, antes de ser la muerte contemplándome. La muerte de otro hombre me invoca y me apela, como si a causa de mi posible indiferencia me volviera cómplice de esta muerte invisible para el otro que se expone a ella; como si incluso antes de ser condenado a ella, tuviera que responder por la muerte del otro y no dejarlo librado a su soledad mortal” (Levinas apud Butler, 2006, p. 171).

É dessa responsabilidade que nos esquivamos quando, diante da vulnerabilidade do outro, diante das pilhas e pilhas de corpos, viramos os olhos, normalizamos a morte, nos anestesiemos (pelo excesso de choques e de trabalho), quando tiramos dessas mortes sua carga trágica, quando apenas contabilizamos números. Os 150 mil mortos a que o Brasil chegou após 200 dias de quarentena (escrevo esse texto na metade de outubro) não possuem uma história, um lugar na história, são a partilha dos sem partilha, para usar a expressão de Rancière (2009), são, segundo o discurso governamental, um mal necessário para salvar a economia.⁷

II.

Já na virada do século XIX para o XX, Simmel percebera que, nas grandes cidades —podemos pensar que na era da globalização o mundo todo se tornou uma

⁷ Conforme avalia José Gil, “a economia *versus* a saúde, como se tem dito, ou a vitória da economia contra a saúde (nos vários sentidos da palavra). O tecno-capitalismo voltará a funcionar, talvez não como dantes, talvez como “capitalismo numérico”, construindo rapidamente novas subjectividades digitais. Não escaparemos ao seu poder de preservação, auto-regeneração e metamorfose” (Gil, 2020).

grande cidade, com tudo o que ela engloba, mas também com o que exclui (seus guetos, fronteiras, favelas, prisões)— tudo é reduzido a um axioma comum: o dinheiro.

Na medida em que o dinheiro compensa de modo igual toda a pluralidade das coisas; exprime todas as distinções qualitativas entre elas mediante distinções do quanto; na medida em que o dinheiro, com sua ausência de cor e indiferença, se alça a denominador comum de todos os valores, ele se torna o mais terrível nivelador, ele corrói irremediavelmente o núcleo das coisas, sua peculiaridade, seu valor específico, sua incomparabilidade (Simmel, 2005, p. 582).

Segundo Simmel, a vida das metrópoles não é concebível sem um esquema temporal fixo e supra-subjetivo, ela exige uma pura objetividade no tratamento das pessoas, da natureza, das coisas, do tempo (“tempo é dinheiro”, diz a máxima de Wall Street). De forma que, na mesma medida que se alienam do produto de seu trabalho, mulheres e homens se alienam da natureza (como se não fizessemos parte dela) e de outros homens e mulheres (como se nossa subjetividade não fosse fundada na alteridade).

O espírito moderno tornou-se mais e mais um espírito contábil. Ao ideal da ciência natural de transformar o mundo em um exemplo de cálculo e de fixar cada uma de suas partes em fórmulas matemáticas corresponde a exatidão contábil da vida prática, trazida pela economia monetária. Somente a economia monetária preencheu o dia de tantos seres humanos com comparações, cálculos, determinações numéricas, redução de valores qualitativos a valores quantitativos (Simmel, 2005, p. 580).

Deve ser por isso que o xamã yanomami Davi Kopenawa apelidou os brancos de "povo da mercadoria", um povo que de tão apaixonado pelas mercadorias não consegue enxergar nada além delas: “seu pensamento se esfumou e foi invadido pela noite. Fechou-se para todas as outras coisas” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 407).⁸ Incapaz de sonhar, de ouvir as vozes da floresta, o “povo da mercadoria” transforma tudo em coisa: a terra (no sentido de solo e de planeta), os rios, as montanhas, as plantas, os animais, os seres humanos... Neste processo de transformar pessoas⁹ em recursos, nos tornamos

⁸ Interessante perceber a conexão entre a análise certeira de Kopenawa e a crítica de Debord ao espetáculo, enquanto “momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social [...] não se consegue ver nada além dela” (Debord, 1997, p. 30).

⁹ Lembremos que, no perspectivismo multinaturalista ameríndio, os espíritos, as diferentes espécies de animais e até os acidentes geográficos são capazes de um ponto de vista, de subjetividade, intencionalidade e consciência, enfim, são pessoas (Viveiros de Castro, 2002).

capazes, avalia o líder indígena Ailton Krenak, de explorá-las até a exaustão, aceitando crimes como os que a mineradora multinacional Vale S.A. cometeu com os rompimentos de suas barragens, duas vezes seguidas (2015 e 2019), derramando toneladas de material tóxico, causando um desastre ecológico sem precedentes na história do Brasil e do mundo, colocando em coma o rio avô dos Krenak:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico (Krenak, 2019, p. 40).

No livro *A vida não é útil*, que reúne falas de Krenak durante a pandemia, ele conta que, quando os engenheiros vieram lhe perguntar sua opinião sobre o uso da tecnologia na recuperação do rio Doce, respondeu que era preciso “parar todas as atividades humanas que incidem sobre o corpo do rio, a cem quilômetros nas margens direita e esquerda, até que ele voltasse a ter vida”. Ao que lhe responderam: “Mas isso é impossível’. O mundo não pode parar”. Acontece, conclui ele se referindo à Pandemia, que “o mundo parou” (Krenak, 2020, p. 79).

Em “Monólogo do vírus”, um texto anônimo publicado no Brasil pela série *Pandemias Críticas* da n-1 Edições, é o próprio vírus que nos alerta: “eu vim desligar a máquina cujo freio de emergência vocês não encontram. Eu vim suspender a operação da qual vocês são reféns. Eu vim expor a aberração da ‘normalidade’”.

Sem mim, por quanto mais tempo fariam passar como necessárias todas estas coisas aparentemente inquestionáveis, cuja suspensão é imediatamente decretada? A globalização, as competições, o tráfego aéreo, as restrições orçamentárias, as eleições, o espetáculo das competições desportivas, a Disneylândia, os ginásios, a maioria das lojas, o parlamento, o encarceramento escolar, as aglomerações de massas, a maior parte dos trabalhos de escritório (...). Afinal nada disto é necessário quando o estado de necessidade se manifesta (Anônimo, 2020).

Mas será que o vírus conseguiu desligar a máquina? Talvez porque os mortos sejam considerados supérfluos para o sistema (em sua maioria idosos, negros, indígenas) ou porque o mundo pode acabar, mas não o capitalismo, o fato é que o Brasil não parou. Não parou o genocídio indígena, os assassinatos dos negros nas periferias, as desocupações violentas de trabalhadores sem terra, quilombolas e sem teto, as queimadas na Amazônia, Pantanal e Cerrado. Pelo contrário, incentivados pelo discurso

antiambientalista do atual governo, a bancada ruralista, muito bem representada pelo Ministro do Meio-Ambiente, Ricardo Salles, aproveitou o momento para fazer “passar a boiada”,¹⁰ aumentando suas incursões de desmatamento (que sempre começam com queimadas) com o objetivo de criar pasto onde hoje é floresta. Esse impulso piromaníaco do agronegócio, junto com o sucateamento dos órgãos de fiscalização ambientais, a demissão de fiscais, a anistia de desmatadores, o recorde de assassinatos de ambientalistas, a invasão de garimpeiros em terras indígenas, o aumento do conflito no campo, completam o clima distópico que vivemos.

Quanto mais o Estado flerta com o fascismo, mais os “civilizados” se sentem autorizados a matar em nome das grandes obras, do desenvolvimento, do “agropop”¹¹. Afinal, como conclui Marco Valentim, “se o antropocentrismo constitui a ontologia fundamental do Antropoceno, o fascismo é sua política oficial” (2018, p. 290). Valentim está se referindo à teoria de que vivemos uma nova era geológica, na qual humanos existem como agentes geológicos no Planeta, mudando os mais básicos processos físicos da Terra. Apresentada pela primeira vez na virada do século pelo químico e Prêmio Nobel, Paul Crutzen, e pelo cientista especialista em vida marinha, Eugene Stoermer, a teoria do Antropoceno é defendida por uma série de cientistas ambientais que passaram a postular, tendo em vista principalmente o aquecimento global, que o ser humano se tornou muito maior do que o simples agente biológico que sempre foi. Desde a Revolução Industrial, mas principalmente a partir da segunda metade do século XX, passamos a afetar a história natural, nossas ações passaram a ter efeitos geológicos.¹²

Estas explicações antropogênicas da mudança climática acarretam, explica Dipesh Chakrabarty, o fim da velha distinção humanista entre história natural e história

¹⁰ Em uma reunião ministerial do dia 22 de abril (cujo vídeo foi divulgado a mando do Supremo Tribunal Federal), Salles afirmou que o governo deveria aproveitar a pandemia e o foco da imprensa sobre o coronavírus para passar reformas “infralegais”, de “simplificação” e “desregulamentação” de leis ambientais, para “ir passando a boiada, ir mudando todo o regramento”.

¹¹ Desde 2016, a Rede Globo de Televisão vincula uma propaganda institucional que enaltece o agronegócio brasileiro com o slogan “Agro é Tech, Agro é Pop, Agro é Tudo”.

¹² Conforme explica a professora em história e estudos da ciência da Universidade da Califórnia, Naomi Oreskes, “por séculos, os cientistas pensaram que os processos da terra eram tão grandes e poderosos que nada que fizéssemos poderia mudá-los. Este era um princípio básico da ciência geológica: que as cronologias humanas eram insignificantes comparadas com a vastidão do tempo geológico; que as atividades humanas eram insignificantes se comparadas à força dos processos geológicos. E no passado elas eram. Agora, não. Há tantos de nós cortando tantas árvores e queimando tantos bilhões de toneladas de combustíveis fósseis que nos tornamos agentes geológicos. Mudamos a química da nossa atmosfera, fazendo com que o nível do mar subisse, o gelo derretesse e o clima mudasse” (Oreskes apud Chakrabarty, 2013, p. 9).

humana, e modificam severamente a história da modernidade e da globalização. Segundo ele, o que está sendo posto em risco com o aquecimento global são “as condições biológicas e geológicas das quais depende a continuidade da vida humana tal como ela se desenvolveu durante o período do Holoceno” (Chakrabarty, 2013, p. 17).

Não se trata, no entanto, de suicídio, “mas de assassinato de uma parte dessa espécie por outra parte dessa mesma espécie”, alertam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 113). De forma que não é uma tarefa impossível ou inútil nomear ao menos alguns dos “responsáveis mais imediatos pelo agravamento crescente da catástrofe antropocênica”, já que apenas 90 grandes companhias, a maioria do ramo petrolífero ou carvoeiro, são responsáveis por 2/3 das emissões de gases-estufa na atmosfera terrestre, sem contar a poluição ambiental catastrófica de mineradoras como a já citada Vale ou como as gigantes dos agrotóxicos, Monsanto, Bayer e por aí fora (Danowski e Viveiros de Castro, 2014, p. 136).

Se é possível determinar os principais culpados da situação que vivemos, não é possível distinguir as vítimas. A catástrofe atinge a todos, não escolhe classe. Obviamente que aqueles com menor poder econômico, menos protegidos pelo aparato estatal sofrem as consequências dessa agência humana sobre a terra de forma mais violenta, mas não se pode esconder os incêndios nas mansões da Califórnia, as pousadas de luxo desabando sobre Angra dos Reis ou a nuvem gigantesca de fumaça vinda da Amazônia que deixou a cidade de São Paulo no escuro às 3 horas da tarde do dia 19 de agosto de 2019. O poema “A queda do céu”,¹³ de Tarso de Melo, dá uma dimensão do estranhamento de quem viu o dia virar noite na capital paulista:

O céu está escuro às três da tarde. Não é preto, não é cinza. É uma mescla estranha de cores. É escuro. Há uma floresta queimada sobre São Paulo. Vai cair sobre a cidade a cinza de milhares de árvores. Assim se dá o encontro entre o Brasil que se julga civilizado e o Brasil que queimamos para civilizar. O Brasil que matamos cai sobre o Brasil que se acha vivo, esperto, moderno. A floresta vem visitar, vem avisar. Vai cair o céu (Melo, 2019).

O poema, homônimo ao livro de Davi Kopenawa, faz clara referência à crítica do xamã Yanomami ao “povo da mercadoria” que continua “a estragar a terra em todos os lugares onde vive, mesmo debaixo das cidades onde mora” e não percebe que se a

¹³ O poema foi publicado nas redes sociais pelo próprio autor no dia 19 de agosto de 2019: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2474524809272007&set=a.382631448461364&type=3>

maltrataram demais, “ela vai acabar revertendo ao caos” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 436). Vejamos o que diz a epígrafe do próprio Kopenawa, que também viralizou nas redes sociais neste dia:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (Kopenawa e Albert, 2015, p. 6).

A profecia de Kopenawa parece cada vez mais próxima. A fumaça sobre São Paulo é apenas um alerta de que as grandes metrópoles não nos manterão a salvo da queda do céu. Uma hora ou outra todos terão que admitir que o Antropoceno é nosso presente, um presente sem porvir, avisam Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 16). Como bem lembra José Gil em relação à pandemia, a maioria das pessoas quer voltar à normalidade, ao estado de coisas anterior, e não percebe que

esta crise não é independente da crise ecológica que estamos já a viver e que em breve atingirá um patamar irreversível. Aí, e porque para ela não haverá vacina, teremos todos de pôr radicalmente em questão o tecno-capitalismo e os seus modos de vida, se quisermos ter um (outro) destino na Terra (Gil, 2020).

III.

No Brasil, o progresso tecnológico, especialmente aquele que vem acompanhado do neoliberalismo econômico, anda par e passo com o que há de mais conservador em termos morais, mais fascista em termos de direitos humanos e mais devastador em termos ambientais. Mas isso não deveria nos surpreender, lembremos com Benjamin e sua oitava tese “Sobre o conceito de história”, que a concepção de história que se assombra com a ligação entre fascismo e progresso é insustentável (1994, p. 226). Nessas mesmas teses e por esses mesmos motivos, Benjamin defendia, já em 1940, que precisamos puxar o freio de mão da história.

Logo no início da pandemia, quando a maior parte das atividades foram suspensas e o ritmo frenético das grandes cidades sofreu uma desaceleração, vislumbrou-se uma potência de reestruturação da sociedade, acreditava-se que a humanidade aproveitaria a tragédia para se repensar, para puxar o freio de emergência e virar o sentido da locomotiva. Mas o apelo benjaminiano não foi escutado, como vimos, nem mesmo o vírus conseguiu parar a máquina. A vida parece ter se tornado mais acelerada do que nunca, as pessoas nunca estiveram tão estressadas: o home-office insano com as crianças demandando atenção, a cobrança por produtividade em meio aos doentes, as aulas *online* enquanto se enterra os mortos, o consumo entre um clique e outro, sem esquecer as já citadas queimadas, o garimpo, os despejos, os assassinatos pelas mãos do Estado. O mundo de forma remota está fisicamente preso a um mesmo lugar, mas gira em uma velocidade estonteante (como um cachorro que quer pegar o próprio rabo), a vida privada foi invadida pela pública, a pessoal pelo trabalho, a física pela virtual, os corpos pelas imagens.

Se, em 1990, Deleuze (1992) prenunciava uma crise das disciplinas em detrimento de formas mais fluidas de controle, em 2020, a sociedade disciplinar parece ter sido substituída completamente, e em poucos meses, pela sociedade de controle. Enquanto na primeira não se parava de recomeçar —os lugares (a escola, a empresa, a casa, a loja, o clube, o cinema), as funções (estudante, trabalhadora, mãe, consumidora, espectadora), os tempos (tempo de estudar, de trabalhar, de cuidar dos filhos, de limpar a casa, de lazer), os regimes de visibilidade (público, privado) eram estanques e claramente demarcados—, na sociedade de controle pandêmica só há um espaço (a casa) e as funções, os tempos e os regimes não se distinguem mais, nada nunca termina: consumo, lazer, trabalho, formação são uma coisa só e continuada.

Em “Não vai passar”, Camila Jourdan e Acácio Augusto analisam que “trabalhar em casa faz com que sintamos como se não estivéssemos trabalhando, o que se traduz em trabalhar cada vez mais, em qualquer horário e sem intervalos fixos”. Vive-se para trabalhar, o trabalho “toma todos os espaços, governa todas as ações”, a vida “é suprimida, diminuída, precarizada¹⁴, esmagada” (Jourdan e Augusto, 2020, p. 103).

¹⁴ Segundo eles, o trabalho remoto é uma das faces dessa precarização. “Nenhuma condição básica fornecida pelo empregador, sem horário de almoço, o dia inteiro dedicado a cumprir funções produtivas na sua própria casa e com a utilização de seus próprios meios (espaço de trabalho, computador, conexão de internet, água, luz etc), trata-se de uma (auto)exploração generalizada. A jornada dupla, com a qual sobretudo as mulheres sempre tiveram que lidar na medida em que acumulam sobre seus ombros a função do cuidado e da

A claustrofobia de um mundo sem exterioridade de que nos falava Peter Pál Pelbart em 2000 se tornou literal vinte anos depois. Importante lembrar, como fez Pelbart, que o fato de ser sem fora não significa que este sistema não seja excludente, pelo contrário, quanto mais abarca o mundo todo, mais esse novo colonialismo secreta em seu seio, através desse disfarce global, "contingentes crescentes de exterioridade potencial". O paradoxo entre inclusão-exclusão (Agamben, 2002) parece muito bem resolvido para o capitalismo: os excluídos são incluídos como dados, mostras, números, como consumidores em potencial —ainda que nunca cheguem às vias de consumir, pois não têm poder de compra e nem mesmo de se endividar, estes pseudoconsumidores devem desejar aquilo que não podem possuir, pois o valor da mercadoria está justamente no fato de que nem todos podem possuí-la, mas todos devem desejá-la. “Uma massa enorme já não combate contra o capital, mas contra o fato de que o capital nem sequer se interesse por eles” (Pelbart, 2000).

Em "Biopolítica e Biopotência no coração do Império", Pelbart diz que esse novo capitalismo em rede, que enaltece as conexões e a fluidez, "produz novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e sobretudo uma nova angústia —a do desligamento":

Ser ameaçado de desconexão, de desengate —sabemos que a maioria se encontra nessa condição, de desplugamento efetivo da rede. O problema se agrava quando o direito de acesso às redes, como o diz Rifkin (e agora trata-se não só da rede no sentido estrito, tecnológico e informático, mas das redes de vida num sentido amplo) migra do âmbito social para o âmbito comercial. Em outras palavras: se antes a pertinência às redes de sentido e de existência, aos modos de vida e aos territórios subjetivos dependia de critérios intrínsecos tais como tradições, direitos de passagem, relações de comunidade e trabalho, religião, sexo, cada vez mais esse acesso é mediado por pedágios comerciais, impagáveis para uma grande maioria. O que se vê então é uma expropriação das redes de vida da maioria da população, através de mecanismos cuja inventividade e perversão parecem ilimitadas (Pelbart, 2013).

A regra pandêmica de que “o mundo não pode parar” não funciona da mesma maneira para todos, enquanto alguns poucos privilegiados “sofrem” com o tédio, outros se sobrecarregam nos home-offices tentando manter seus salários, outros ainda ficam completamente sem renda ou são obrigados a se expor ao coronavírus para terem um

reprodução, é agora cada vez mais sobreposta, intensificada. Se nenhuma temporalidade é sua, termina que também nenhum espaço é ainda o que você habita. Sem pertencimento, você percebe-se enfim um funcionário em sua própria casa” (Jourdan e Augusto, 2020, p. 103).

mínimo sustento.¹⁵ Essa desigualdade também ficou bastante evidente em relação à educação: enquanto crianças de escolas particulares passam o dia inteiro em frente às telas, com inúmeras atividades *online* que deixam pais preocupados, alunos estressados e professores exaustos, tendo poucos dias para se adaptar a uma lógica de ensino estafante, precarizada e autoritária, que desconsidera a troca afetiva e sensível necessária para a construção do saber; outras crianças disputam um computador (caso a família possua) e a péssima qualidade da conexão com os outros cinco membros da família.

Importante lembrar que a rápida adaptação das escolas para a modalidade à distância foi oportuna para a desmobilização do movimento estudantil, que esteve à frente das principais manifestações políticas desde 2016, quando mais de 1100 escolas foram ocupadas em protesto contra o projeto de reforma do ensino médio do governo Michel Temer e contra a Proposta de Emenda Constitucional que congelou gastos públicos, inclusive em educação e saúde, por 20 anos. Aliás, a pandemia tem sido bastante conveniente para a continuidade e intensificação do projeto neoliberal de educação que privilegia o ensino à distância, precariza o trabalho dos professores, ataca a autonomia das universidades e institutos federais de educação, retira investimento em pesquisa científica e acadêmica e desmantela políticas sociais voltadas aos estudantes.

Muito já foi dito sobre como a luta da educação esteve na linha de frente das insurreições contemporâneas e como se constituiu como um espaço potente para a emergência de novos possíveis. No entanto, agora, o trabalho do professor em sala de aula passa a ser supostamente substituído por uma transmissão online, um vídeo, um compartilhamento digital de conteúdo... Isso é tudo que se desejava para acelerar ao mesmo tempo a precarização da docência, o sucateamento da educação por parte do Estado e o controle de tudo aquilo que é veiculado, os conteúdos de aulas, reuniões pedagógicas e até a simples troca de ideias entre colegas passa alimentar os *big datas*, tornando-se rastreáveis e governáveis algoritmicamente. Desnecessário é dizer aqui o quanto este projeto é ainda mais excludente. Mas a pandemia é aproveitada para que isso seja estabelecido como uma tendência geral, para que um novo normal se estabeleça em contraste com os duros tempos de privação vividos durante a administração da catástrofe (Jourdan e Augusto, 2020, p. 105).

¹⁵ Aliás, cabe lembrar que a primeira vítima fatal do Covid-19 no Brasil foi a empregada doméstica Cleonice Gonçalves, de 63 anos, que se contaminou pela irresponsabilidade de sua patroa, que não contou que estava em quarentena por suspeita de ter pego a doença em uma viagem à Itália. Gonçalves trabalhava há 20 anos nessa casa no Leblon, bairro do Rio de Janeiro com o metro quadrado mais caro do país.

Assim como a educação, outros mercados (não é de hoje que a educação se tornou um mercado) também se beneficiaram com a pandemia; afinal, lembremos a definição de mercado deleuzeana, o mercado não é universalizante, ele é “uma fantástica fabricação de riqueza e miséria” (Deleuze, 1992, p. 213). Relatórios de diferentes organizações internacionais indicam que, enquanto aumentou a pobreza no mundo, os milionários, especialmente os ligados ao setor digital e de novas tecnologias, ficaram ainda mais ricos. Um estudo do Institute for Policy Studies e da Americans for Tax Fairness revela que a fortuna dos 643 americanos mais ricos cresceu 29% desde o início da quarentena. Não deveríamos estranhar, assim como fascismo e progresso andam lado a lado, consumo e miséria, capitalismo e crise são amigos íntimos.

Na precisa análise do Comitê Invisível sobre a crise de 2008, “não vivemos uma crise do capitalismo, mas, pelo contrário, o triunfo do capitalismo de crise”. Segundo eles, o discurso da crise intervém como método político de gestão das populações. A retórica da mudança diante da crise, a mesma que servia para desvalorizar a experiência na modernidade e vender o novo pelo novo, serve agora para “desmantelar qualquer hábito, quebrar quaisquer laços, desfazer qualquer evidência, dissuadir qualquer solidariedade, manter uma insegurança existencial crônica” (Comitê Invisível, 2016, p. 19).

Camila Jourdan e Acácio Augusto nos lembram que há tempos vivemos uma gestão sucessiva de crises e que esse estado de emergência, que permite restringir liberdades, precarizar ainda mais a vida e o trabalho e aprofundar desigualdades, é um modo de governo oportuno. A pandemia é apenas mais uma crise, talvez a mais conveniente já que, além da radicalidade e da concretude da ameaça, ela ainda carrega a real necessidade de separação, de afastamento das pessoas, de forma que projetos de emancipação ligados aos afetos, à tomada da rua, às ocupações ficam prejudicados diante da ameaça iminente do vírus.

Nada mais desejável pelo capitalismo contemporâneo e de acordo com a sua suposta normalidad [...] Individualismo egoico reinante, relações generalizadamente mediadas por telas de aparelhos algorítmicos, medo de tudo aquilo que pode ser contagioso, medo mesmo de estar e se sentir vivo. Esta emergência não é a quebra no previsto, é sua radicalização, seu presente levado à enésima potência (Jourdan; Augusto, 2020, p. 102).

Neste sentido, para os interesses do capital o pior não é a morte, mas a falência de sua civilização: o que os poderosos mais temem “é que diante do novo coronavírus possamos escolher salvar uns aos outros e deixar queimar os bancos” (Jourdan;

Augusto, 2020, p. 107). O que se teme é que enxerguemos para além da mercadoria, que saíamos da lógica utilitarista do capital e singularizaremos as montanhas, os rios, os animais, as plantas, as pessoas, que saíamos do automatismo e sejamos capazes de restaurar nossa percepção do mundo, de abrir nossa percepção para outros mundos. Quem sabe assim, possamos adiar o fim do mundo, afinal, nos ensina Krenak, "adiar o fim do mundo é poder sempre contar mais uma história" (2019, p. 27), histórias outras que as do progresso e do fascismo, histórias outras que as do capitalismo e do antropocentrismo. Adiar o fim do mundo é ser capaz de ver outros mundos, de criar mundos comuns, de co-mundanear. Não a falsa universalidade do como-um fascista (que reduz a alteridade à mesmidade, o outro ao eu), mas a criação de mundos com-uns, onde os seres se percebem como seres-uns-com-os-outros, singularmente plurais, segundo a bela expressão de Jean-Luc Nancy (2006). Uma abertura ao outro, ao mundo, ao mundo do outro, a outros mundos possíveis.¹⁶

Referências

- Agamben, G. (2002). *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, G. (2015). *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Anônimo. (2020). Monólogo do vírus. *Pandemia crítica*. N-1 edições. Recuperado de <https://www.n-1edicoes.org/textos/24>.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2015). *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Buck-Morss, S. (ago-dez 1996). Estética e anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: revista de literatura*, 33, 11-41
- Butler, J. (2006). *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Chakrabarty, D. (2013). O clima da história: quatro teses. *Sopro*, 91, 4-22.
- Chklóvski, V. (1971). Arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos* (pp. 39-56). Porto Alegre: Editora Globo.

¹⁶ “Um outro mundo é possível, porque um outro mundo sempre foi possível, ou melhor, sempre foi atual — ele existe em ato nos mundos ameríndios” (Viveiros de Castro, 2016, p. 2).

- Comitê Invisível. (2016). *Aos nossos amigos. Crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições.
- Danowski, D. e Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie.
- Debord, G. (1997). *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.
- Deleuze, G. (2007). *A dobra*. 4ª ed. Campinas: Papyrus.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações 1972-1990*. São Paulo: Editora 34.
- Foucault, M. (2014). Diálogo sobre o saber. *Ditos e escritos IV*. (pp. 253-266). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gil, José. (2020) A pandemia e o capitalismo numérico. *Pandemia crítica*. N-1 edições. Recuperado de <https://www.n-1edicoes.org/textos/61>.
- Han, B-C. (2017). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.
- Jourdan, C. e Augusto, A. (2020). “Não vai passar”. In: Cabelo, Mariangela; Ghiraldelli Jr., Paulo. (Org.) *Pandemia e Pandemônio: Ensaio sobre biopolítica no Brasil* (pp. 102-110). São Paulo: CEFA Editorial.
- Kehl, M. R. (2009). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Editora Boitempo.
- Kopenawa, D. e Albert, B. (2015). *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2020). *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lévinas, E. (2009). *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes.
- Melo, T (2019). “A queda do céu”. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2474524809272007&set=a.382631448461364&type=3>
- Nancy, J-L. (2003). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca.
- Nancy, J-L. (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.
- Pelbart, P. P. (2000) *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Editora Iluminuras.

Pelbart, P. P. (2013). "Biopolítica e Biopotência no coração do Império". Recuperado de <http://cultura.gov.br/biopolitica-e-biopotencia-no-coracao-do-imperio-por-peter-pal-pelbart-82933/>

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

Simmel, G. (2005). As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 11(2), 577-591.

Valentim, M. A. (2018). *Extramundandidade e sobrenatureza*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Viveiros de Castro, E. *Os involuntários da pátria*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

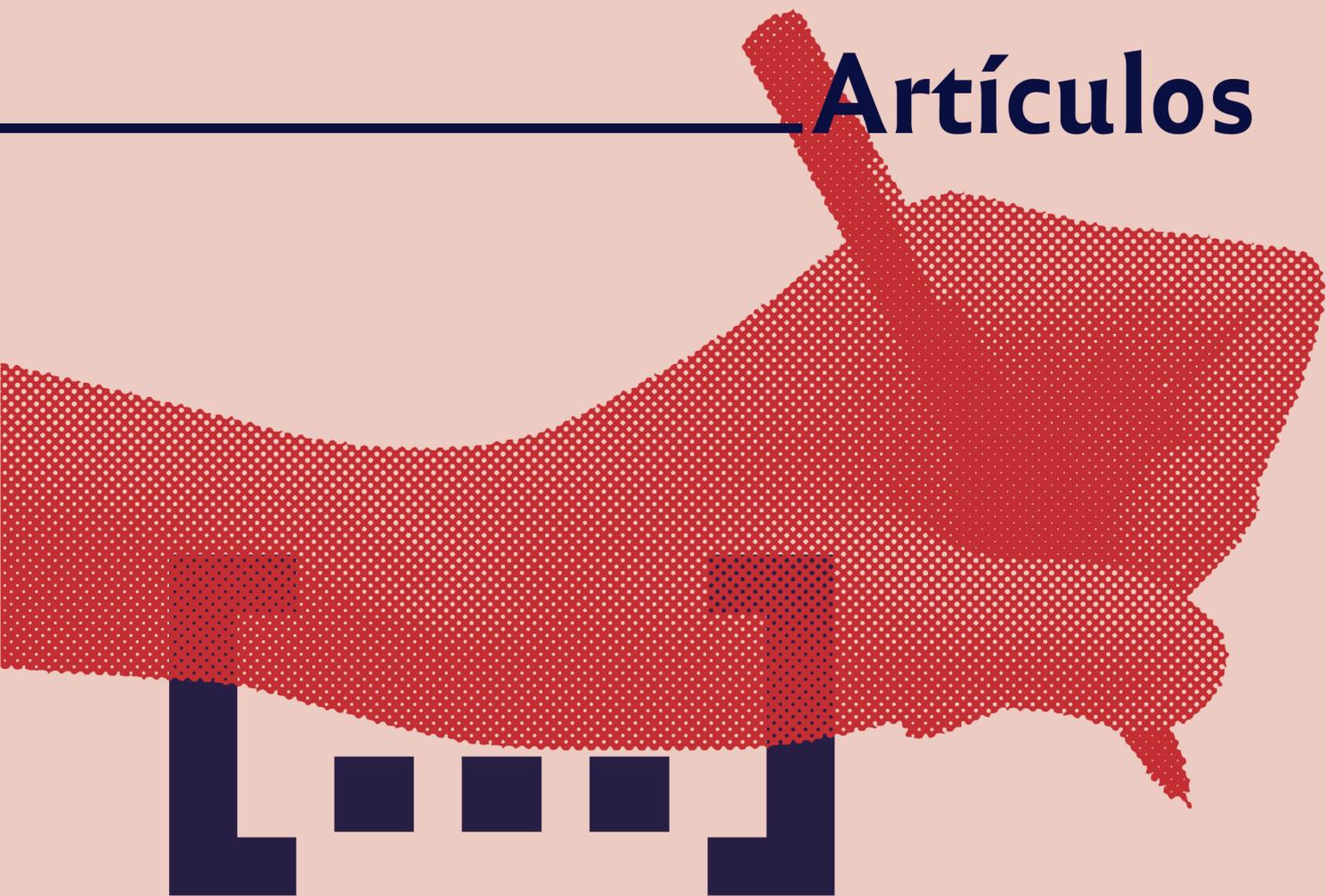
Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



[h.]

REVISTA HETEROTOPÍAS

Artículos



Lenguajes del archivo: extracción, silencio, secrecía

Archival Languages: extraction, silence, secrecy

Resumen

Este texto presenta algunas reflexiones sobre el archivo y sus metáforas: la *extracción* del pasado, la secrecía como límite, el silenciamiento como su evasivo trabajo. La relación entre archivo y disciplinamiento de la alteridad, entre archivación y administración de poblaciones, se pone en relación con las ideas de conexión, pérdida y relato. El texto aborda al archivo como consignación (en tanto ordenamiento), como lugar (de enunciación) y como espacio estratégico (del archivero), acechado siempre por la aparición de un *fuera de texto* que, a la vez que le da existencia, lo amenaza en su autoridad.

Palabras clave: Archivo; Discurso; Silencio; Secreto; Poder

Abstract

This paper presents some reflections on the archive and its metaphors: the past as a figure of *extraction*, the secrecy as a limit of discourse, the silencing as an elusive task of history. The relationship between archive and the disciplining of alterity, archive and the administration of populations, are worked upon ideas of connection, loss and story. The text addresses the archive as consignment (ordering), as a place (of enunciation) and as a strategic locus (of the archivist). Nevertheless, this locus is always haunted by the appearance of an *out of text* which, while giving it existence, threatens the very authority of the archive.

Keywords: Archive; Discourse; Silence; Secret; Power

Introducción¹

Cuando usted venga en busca de aquello que el pasado enterró, precisará saber que ha llegado a las puertas de una tierra donde la memoria no puede ser exhumada, pues el secreto, único bien que se lleva a la tumba, es también la única herencia que se deja a los que quedan.
Bernardo Carvalho, *Nueve noches*(2014)

Cuando en el año 2005, Cifuentes, el Ombudsman para los derechos humanos de Guatemala, habló sobre los archivos policiales recientemente descubiertos en ese país, después de décadas de negación sobre su existencia, antes de empezar a hablar, dijo: “lo que nos encontramos es un escenario imposible de describir” (Weld, 2014, p. 7). Ejércitos de ratas y murciélagos, miles de papeles en celdas donde habían sido torturados anteriormente cientos de presos políticos, muchos de ellos desaparecidos, otros muertos con el tiro de gracia proferido. Pero, también, imposible de describir parece que era esa imagen dantesca de podredumbre, suciedad y tesoro. Eso que se suponía sustraído a la publicidad del saber, aparecía con el habitus minucioso de la acción policial: las fotografías, los gestos, la infinita marginalia como glosa en las fojas. “Imposible de describir” sin sucumbir al gesto de la salvación, a la pregunta sobre qué es lo que hace historia de todo aquello.

En *El material humano* (2009), la maravillosa novela-ensayo de Rodrigo Rey Rosa —es difícil atribuirle un género—, él retorna obsesivamente ante el gesto no solo del hallazgo sino del archivero, ese personaje que no encuentra sosiego ante la distancia aporética entre la *mina de oro* del archivo descubierto y el horror de lo descubierto en tanto tecnología del terror. Cabría preguntarse si en el acto específicamente anacrónico de *hacer archivo*—porque nunca se archiva para un saber que se canibalice en el presente— es más cierto lo que profería Arlette Farge (1991) o lo que sugiere Verne Harris (2002). Me explico. En *La atracción del archivo*(1991), la historiadora francesa Arlette Farge plantea que el archivo —principalmente el judicial— alberga todo aquello que en la vida cotidiana no vale la pena de ser consignado, vidas nimias que no tendrían por qué estar allí: los locos, los pobres, los ladrones (Farge, 1991, pp. 17-23).

Más allá de que desde una antropología del Estado sería difícil sostener algo así, ya que, como le replicaría Veena Das (2004), son justamente “esas” vidas las que interesan al poder, ya sea en términos de control, de administración o de festival, lo

cierto es que Farge ponía el acento en algo crucial: el Estado colaboraba a destiempo con una serie de detalles que, *stricto sensu*, en su propio presente se esmeraba por *mantener en secreto*: formas de punición, de castigo exacerbado, de persecución. El asunto del tiempo aparece aquí. Y, a su vez, aparecía tematizado el problema consustancial a la Historia: la naturaleza de un soporte en el que aparecía involuntariamente y refractada, la voz del otro. Tema trabajado hasta la extenuación sobre hasta qué punto el archivo solo habla de la instancia que lo hace posible o si, en la labor inquisidora del historiador tal y como la denominó Carlo Ginzburg (1999), se encontraría una especie de saber específico para “descifrar” la voluntad de la loca, del indio, del maniatado, del preso: en algún lugar se colaría si no su palabra, sí su deseo, su naturaleza última.

Más allá de este problema que sigue generando saber en la escritura de la historia, lo que me interesa remarcar es esta acepción a la Farge, la del archivo como un lugar que atrae justo porque dispone como saber público algo que no estaba originalmente destinado a ser leído ni explorado ni sabido: un saber técnico, un proceder del poder que se hace público cuando su acción sobre el presente caducó en términos políticos, justo cuando, en un sentido lato, es historia en la definición conocida de Edward Carr(1983) cuando la distingue del ensayo, del periodismo o de la sociología. En palabras de Carr (1983), algo es historia cuando su decir no puede afectar los hechos concurrentes. Es historia cuando su naturaleza originaria es anacrónica. Diríamos, cuando no es performativa sobre el presente (una afirmación, por supuesto, por demás polémica).

El Oficial De Krog y Doña Juana de Actopan

Pero en la tesis de Verne Harris (2002), historiador que pensó la relación entre archivo, psicoanálisis y represión en Sudáfrica, sería posible pensar que el Estado actúa *a sabiendas* de ese anacronismo. Que, en algún lado de una especie de inconsciente institucional, está presente una “voluntad diferida de saber” (Harris, 2002). Stanley Kazba, un estudiante de Letras de la Universidad de Western Cape, cuya tesis consulté en mi estancia de investigación en esa institución, hizo varias entrevistas a agentes de la represión para constatar sus “lenguajes políticos” (Kazba, 2004). Quizás esto ayude a entender el punto de Harris. Kazba consultó a un policía retirado de la época del *apartheid* que en la década de 1990 ya trabajaba como

voluntario en el archivo policial y “configuraba” —o sea, literalmente *armaba*— los expedientes de los ex detenidos en los *townships* (especies de villas o favelas) de Soweto y Ekurhuleni, y le preguntó sobre la minucia con la que la policía registraba en aquella época marcas particulares, gestos, apodos. Las palabras del ex oficial De Krog son rotundas:

la policía hace dos trabajos. Uno para hoy: detener, encerrar y custodiar la prisión. El otro requiere de más paciencia y nunca se lo ve. Es íntimo, más secreto. Registrarlo todo. El apartheid tuvo la mayor burocracia de toda África y la principal fue la nuestra, la de la policía. *Era secreto sí. Pero el secreto, siempre, es cuestión de tiempo.* (Kazba, 2004, p. 33; el resaltado es mío)

El secreto es *cuestión de tiempo*: en efecto, De Krog—un ex policía blanco que dos décadas después trabajaba en un archivo que probablemente contenía los documentos de la represión que él mismo había generado en servicio— parecía expandir la relación que ya Philip Abrahams (1988) y, luego, Michael Taussig (2015) establecieron entre el Estado y el secreto. Si el Estado moderno tiene que mantener siempre, como una especie de misterio, la idea de que *algo* se esconde en el seno de su existencia, algo que no nos es revelado (o no en todas sus aristas) a los ciudadanos, para De Krog la relación entre Estado y secreto es un vínculo temporal, y sus agentes trabajan para eso. Uno de los roles posibles que el archivo cumpliría, entonces, es el de trabajar para el futuro en una especie de inconsciente institucional.

Bien sabemos que una de las diferencias sustanciales entre el silencio y el secreto está en que, si en el primero el lenguaje se abisma, en el segundo el lenguaje es hecho fracasar en su sentido público y dialógico, está donado al depositario. Pero el depositario, como el oficial De Krog, sabe perfectamente que la naturaleza de ese don es temporal. El secreto es un saber antes de tiempo. Antes de que lo sepa el resto. Antes que todos.

Kazba (2004) anota que la satisfacción del oficial De Krog que desde 1997 se ocupaba como voluntario retirado en el archivo de la policía de Johannesburgo, ya en la era de la “democracia multirracial”, estribaba no solo en la “doble signatura” de su trabajo, o sea, en que había sido el escribiente de esos kilos de papel y era, ahora, el consignatario, diría Derrida (1997): el que organiza, clasifica y además *provee* a los solicitantes. Su satisfacción estribaba, también, en haber *acertado*: haber sabido que esa minuciosa información sería utilizada *después*, para un saber cuyo secreto fue, para él, siempre transparente.

Últimamente me he preguntado, en verdad, sobre la relación que ya no parece

casual entre el archivo y la cárcel. El Archivo General de la Nación en México está, como todos sabemos, en la que fuera una de las penitenciarías más grandes del país. La ex cárcel de Robben Island en Sudáfrica alberga uno de los archivos clave del *apartheid*, y el impactante Museo del Apartheid en Johannesburgo se creó simulando arquitectónicamente una cárcel a la que cualquier visitante debe *descender*, porque la historia de Sudáfrica, al decir de la primera directora del museo a la que entrevisté en 2006, es una historia oscura a la que se debe descender como al “corazón de las tinieblas”, como a una prisión, para ser liberada por al ANC, el movimiento devenido partido político que nucleaba a Mandela en 1994. En los sótanos de esa cárcel creada, están algunos archivos clasificados de Soweto. A su vez, en Argentina, para 2020 se espera que la antigua prisión de Caseros albergue al Archivo General de la Nación después de algunas modificaciones de rigor.

¿Qué entraña esta relación? En su célebre *Archive Fever*, Derrida (1997) habla de la domiciliación como un gesto preciso de la “custodia” en la Antigüedad. El archivo no solo guardaba lo legítimo, sino que la legitimidad de lo allí contenido estaba garantizada por el lugar: la casa del gobernante, el palacio, el custodio. El *domus* extiende el *dominus*. En un trabajo reciente, el historiador Daniel Nemser (2015) torsiona el argumento de Derrida y explica de qué forma la creación del Archivo General de Indias en Sevilla el siglo XVIII —como una respuesta a las impugnaciones sobre la labor colonial de España y a las duras críticas noreuropeas sobre la lógica de la crónica que imperaba en la construcción de la imagen imperial española y no en la lógica documental— implicó ya no la domiciliación, sino la desposesión y el desalojo. Los documentos de Indias *no cabían* en el Archivo de Simancas, y era necesario otro espacio. El Archivo General de Indias se creó en 1785 por orden de Carlos III. Pero no se construyó un nuevo espacio, se albergó en la antigua Casa Lonja de Mercaderes para lo cual se decretó el desalojo de sus habitantes: humildes departamentos de burócratas de nivel medio, sus viudas y parientes.

Así, para Nemser (2015), el archivo “moderno”, el que inaugura en el siglo XVIII la forma de correlación entre documento escrito y disciplina histórica tal y como la conocemos, nace no de aquella extensión de pompa del palacio o del juez en términos de que los archivos estaban en “su casa”, sino del despojo y del desahucio hipotecario decretado por la cabeza del Estado.²

Quizás una movida última sería pensar este gesto de confinamiento reciente, del archivo al encierro, al confinamiento por celdas, a la huella carcelaria: como si el

gesto de aquello que aparece aprisionado, celosamente *privado de libertad*, privado de algo, siguiera definiendo de alguna manera la relación con el archivo.³ Quisiera hablar un momento de mi investigación de campo más reciente. En 2011, yo había elegido un objeto empírico preciso para trabajar justamente sobre la producción de la evidencia relativa a la memoria, siempre con una actitud de sospecha. Empecé una investigación plurianual sobre el Programa Nacional de Museos Comunitarios del INAH y los Entornos Comunitarios de Memoria en México, porque según la propia plataforma del INAH, el programa debe funcionar para *rescatar*—resaltado adrede—memorias locales de la diversidad cultural y promocionar formaciones locales de memoria colectiva, cultura y patrimonio. De esta investigación, precisamente, salen algunas de estas reflexiones sobre el archivo.

Desde el inicio me asaltaron dos preguntas: ¿Por qué el Estado mexicano se interesaba ahora explícitamente por algo que llamaba “memoria”, “memoria local”, memoria colectiva, “memoria comunitaria” y, sobre todo, por qué lo homologaba rápidamente con “patrimonio”? En un país cuya agenda esquivó siempre las políticas públicas explícitas de memoria, ¿qué significaba esto? A su vez, ¿por qué muchas comunidades estaban respondiendo a ese *dictum*? ¿Cómo responde el *ethos* comunitario en su aparente “deber de hacer memoria propia”, generar y custodiar su propio patrimonio y por qué si bien se defendía claramente la política *estatal* de archivación, se evitaba a toda costa en ese programa la inclusión de la noción y del derecho de archivación comunitaria? (Rufer, 2016, 2018).

En 2013, mientras hacía una entrevista en el museo comunitario (de reciente creación y aún en ciernes) en San Pedro Actopan en la Delegación de Milpa Alta del Distrito Federal, Doña Juana, una de las mujeres que recolectaba las fotografías entre los vecinos de Actopan y quien más empeño ponía en socializar el espacio del museo comunitario, me aclaraba refiriéndose al promotor del museo entre risas:

Es nuestro patrimonio, y otra vez con lo del patrimonio. Este parece notario. Es que yo, le digo, yo quería que habláramos de las fotografías, ¿vio? Dice que son nuestro patrimonio, también ¿Entonces? Todas esas tierras alrededor las hemos perdido por concesiones que ni sabemos de dónde salieron... los títulos de propiedad los tenemos, las cédulas del Rey, todo tenemos, también sabemos quiénes son las gentes que entregó las tierras, pero ándele... que eso no. Que no, que el que [sic] nuestro patrimonio... Y ahí nos tiene, contando figuritas y con su cartelito...⁴

En el célebre cuento *Funes el memorioso*, Borges aborda un dilema central que viene a colación aquí para este artículo: su personaje Irineo Funes retiene en la

memoria todos los detalles, todos los números, todas las fechas y todo el archivo del mundo. Pero es incapaz de *pensar*.⁵ Para hablar del archivo, Juana de Actopan nos proporciona una advertencia central: ella quiere hablar, discutir, quiere *pensar* las fotografías, el tiempo, la sequía, las expropiaciones: perseguir la huella, descifrar y, fundamentalmente, *conectar*.⁶ Pero el encargado del museo, el “maestro”, la inhibe. Algo que seguramente también haríamos los investigadores. Ella se conforma con clasificar y describir: “contar figuritas” y escribir su cédula (su *cartelito*). Hacer honor a lo que Susan Stewart (1992) advirtió como una obsesión perversa que comparte el método científico social con el coleccionismo: una mancuerna nunca develada entre la taxonomía, la acumulación y el secreto. El secreto, decía Stewart, de lo abierto, de la opacidad del mundo real, de que la única conclusión que nos conviene compartir sobre el otro es la de un punto imaginario en una conversación inconclusa.

Cuando le pregunté a Juana por qué entonces, además del museo, no creaban un archivo comunitario, una forma de compilar lo que les interesa, las cédulas reales y las fotos, lo que a la comunidad es útil como ejercicio de memoria. Primero me miró asombrada, y probablemente creyéndome muy inocente o muy estúpido, me dijo: “Oiga maestro. Si uno no puede hablar de las fotografías da igual que estén guardadas, igual no sabremos qué hacer con ellas. Es como con las ruinas: lo que está guardado es del gobierno”. Y luego agregó:

Y, además, ¿hacer un archivo para guardar las fotos de la familia con los títulos de propiedad del rey? Entonces el trinche de mi abuelita, todo revuelto, es un archivo! Lo que deberíamos hacer que se guarde bien y para el bien de todos, para nuestros hijos y nietos, son los títulos de propiedad, las cesiones de rey que nunca nos valieron. Todo lo que sirve de prueba de que aquí perdimos. Perdimos todo.⁷

Releyendo estos fragmentos pude entender mejor la relación entre secrecía, prisión y archivo. Doña Juana de Actopan me dejaba en claro, en varios momentos, que, si uno no puede *decir* sobre eso que está ante los ojos, *da igual* que estén allí porque lo que se necesita es justamente una tecnología, un *saber* del que han sido despojados o, al menos, marginados. La foto o la carta son como la piedra antigua, como lo que está bajo tierra y en México pertenece, al menos desde la posrevolución y tal como el petróleo y las ruinas, a la nación (o en una precisa lectura política de Juana, al gobierno): Juana de Actopan puede tener el trinche de su abuela, puede recopilar fotos y manuscritos, pero desconoce la técnica del oficial De Krog, no tiene el entrenamiento en el habitus de Estado que reconforta a De Krog en su manipulación

del tiempo del secreto.

En todo caso, es el *chavo promotor* el que *sabe*—promotor que siempre sospechó de mí, por supuesto, en una especie de competencia de posiciones—. Porque el promotor cultural que organizaba el museo, el que no los habilitaba a crear un archivo del pueblo, “el que parece notario”, se había ido de Actopan a “la capital”, dice Juana (a pesar de que Actopan forma parte del DF), y volvió “estudiado”, con la suficiencia de un código que cambió la circulación de sentidos del pasado por la legislación de lo que “amerita” ser recordado *solo en tanto exhibido*. Ese cambio en la legitimidad de una voz, lleva también el signo legible de una corporalidad. Cuando le pregunté a Juana cómo se llamaba “el que parece notario” (porque yo una sola vez tuve acceso a él), me dijo “ah, se llama Carlos. Pero ahora le dicen *el güero*”. “Ahora”, después de su paso por la capital, por las mediaciones letradas, por la adquisición de la codificación del valor que se traduce, en muchos espacios de la poscolonia, en una codificación racializada.

Por otro lado, el asombro de Juana, porque yo pretendía que en un mismo recinto se acumularan fotos, cartas y las cédulas reales que les acreditan propiedad sobre las tierras y que ella dice tener, me recordó lo mismo que me dijo uno de los guías de la prisión de Robben Island (donde Mandela pasó 18 de sus 27 años de prisión) y antiguo preso político en ese lugar en los años del *apartheid*:

hay que entender que los archivos de la policía que hay aquí y los archivos del museo comunitario del *Distrito Seis* con obras de artistas perseguidos y músicos comunistas, tienen algo en común: se originaron como un lugar para que las cosas sean preservadas de la mirada de otros.⁸

De la *mirada* de otros: la del punto cero de observación (de la ciencia, de la etnografía, del Estado). Juana lo dice claro: “hay que tener bien guardado lo que sirve de prueba de que aquí perdimos”.

En estos casos, en estas dislocaciones de entornos poscoloniales como los nuestros donde los sujetos plenos del derecho y de la política son pocos y desafían cualquier noción clásica de ciudadanía, parece quedar claro que la noción de archivo positivamente entendida no tiene necesariamente que ver con una voluntad de reconstruir algo llamado historia, sino con la de custodiar algo que hay que cuidar del alcance de otros. Por supuesto, ese también es un espejismo de Estado. Sabemos que, si bien no toda práctica de archivaciones estatal, muchas veces sí hace mimesis con sus procedimientos, con sus protocolos, con sus formas de clasificar. También, probablemente, con sus formas de administrar el secreto, la custodia y la privacidad.

Durante los últimos días del Tercer Reich, uno de los colaboradores de Hitler había recibido la orden del Führer: “quédense en el bunker con solo dos cosas: un teléfono y un archivo”. La evidencia secreta y la posibilidad de comunicarla. Michel Rolph Trouillot, en su gran obra *Silencing the past* (1995), lo había sentenciado claramente: la secrecía fue siempre un *modus operandi* del Estado junto con la normativa del *ethos* burocrático y la proliferación de retóricas de publicidad y transparencia.

Solo que, entre el Estado y la comunidad, entre el oficial De Krog y Juana de Actopan, media una diferencia crucial: la administración del tiempo. De Krog sabía que el secreto era un presente envenenado y que estaba destinado a ser información del mismo Estado que la ocultaba; allí cuando las responsabilidades pudieran ser atenuadas; cuando la justicia pudiera ser proferida en la medida en que también podía ser soportada. Para Juana la posición es diferente. Su secreto es un patrimonio privado: para los hijos, para los nietos. Es una muestra digna de que si se perdió el gobierno de la representación, de cómo ser representados en la historia que el archivo dice contener, no se pierde nunca, sin embargo, la posibilidad de impedir que el relato histórico se clausure. De marcar el texto de lo mismo con un gesto, con una alteración; de mostrar la cédula real colonial que acredita por el Rey la posesión del territorio luego despojado por la República y decir “hemos sido engañados. Y ustedes también”.

Pancho Villa, los tantos papeles y lo perdido

La noción de pérdida o de *lo perdido*, como una forma de conectar memorias distantes en el tenor de la experiencia y en el tiempo, apareció varias veces en mis registros de campo. Durante la caravana que hicieron por Chiapas los padres de los 43 estudiantes normalistas desaparecidos de Ayotzinapa en México en septiembre de 2014, específicamente en Tuxtla Gutiérrez, la madre de uno de los desaparecidos dijo a la prensa local lo siguiente: “Arrastramos siglos de muerte como una maldición, la fosa es nuestra historia, lo que está grabado en todos nosotros es eso. Nuestros héroes luchan con los libros pero no están ahí, están perdidos, y nosotros buscamos. Siempre buscamos”.⁹En otro momento, hice un relevamiento sobre el programa de entornos comunitarios con memoria en Coahuila, en un contexto de extrema sequía y despojo empresarial de los recursos naturales de la zona. Después de visitar el museo comunitario y los elementos que la comunidad *dispone* como *tradición local*, el guía del museo y *profesor local* me dijo lo siguiente:

de hecho, en el corazón lagunero, que sería aquí... bueno, y otras partes, dicen que hay una presencia, un espíritu digamos, y que protege la zona. Y dice la gente de por aquí, los ancianos pues, que hasta que no sepamos quién tiene la cabeza de Villa, la de él, la original digamos, la laguna va a estar seca. No es que yo ande creyendo esas cosas, tampoco quisimos poner nada de eso en el museo, se supone que este es un museo de historia o de la memoria, pero sí aceptamos las banderas mexicanas... El problema nuestro es la cabeza perdida.¹⁰

Parece haber aquí montajes de tiempo para articular narrativas de pérdida que son evidentemente metonímicas (en la pérdida de los líderes se contiene la pérdida de proyectos; en la pérdida de los huesos, la pérdida de la evidencia y de un archivo; en la desaparición forzada aquí referida, la pérdida constante frente a la continua dominación colonial que es también un triunfo del proyecto extractivo y del racismo como condición de administración poblacional).¹¹ Considero que hemos generado, en el ámbito de los estudios de memoria-historia-patrimonio y archivo, poca reflexión en torno de la pérdida como condición poscolonial de vinculación con el pasado.

Doña Juana de Actopan es clara: guardar “todo lo que sirve de prueba de que aquí perdimos. Perdimos todo”. Cuando estaba participando del *XVIII Encuentro de Museos Comunitarios* en Jamapa, Veracruz, en octubre de 2013, la señora Carmela que participaba en el stand de Tehuacán, Puebla, le contaba a una vecina de stand, de la ÑuuSavi oaxaqueña, que era una pena la pérdida irreparable de los bailes de chinelos de su pueblo, que ya nadie sabía ni cómo eran. Pero, que gracias al maestro que participó en la creación del museo, habían hecho un “archivo de bailes” con fotos, explicaciones de los pasos de bailes que eran muy diferentes a los de pueblos vecinos y algunos videos recuperados de las fiestas patronales de antaño. Y agregó: “sobre esas cosas que se pierden sí se interesan los del gobierno, ¿no?”. Si sobre “esas cosas que se pierden” —baile, tradición, belleza inocua, cultura pacificada— sí se interesan, implícitamente Carmela sabía que sobre otras “cosas que se pierden” los del gobierno “no se interesan”. O se interesan de otro modo.

En el museo comunitario de San Andrés Mixquic, en México, don Alberto, “el cuidador” como se definía a sí mismo, me dijo:

¿Usted piensa que aquí hay papeles importantes? N’hombre. Puro pedrerío. A nosotros nomás nos dejan hablar de los muertitos, la fiesta, alguna figura (...)pero papeles, nada. Eso al gobierno. Hasta me dijo otro delegado una vez: *aquí nada escrito, eh*.¹²

Sucintamente se expone aquí la experiencia concreta de esa *sacralidad* de los *papeles* en Latinoamérica, pero también del *celo* con que una voluntad de Estado

sigue intentando administrar lo que Antonio de Souza Lima (2018) llamó una conquista que persiste en tanto tutela: paradigma tutelar que opera designando poblaciones que son siempre merecedoras de protección —por ende, minorizadas en el terreno de la ley—.

En los fragmentos citados, parece que la pérdida articula la simultaneidad de la conciencia política porque vertebró el sentido de historia como continuidad (la pérdida es la continuidad: pérdida de tierras, de cabezas, de cuerpos, de lengua). De hecho, la cabeza de Villa, su reclamo de restitución, no tiene que ver con la lógica de la *reliquia*. La *muestra* (o la evidencia en el discurso estratégico de la ciencia) no interesa particularmente. Doña Herminia, cocinera del encuentro de museos comunitarios en Jamapa, me increpó esa vez: “¿por qué no hacemos un museo de lo que no tenemos, de lo que ya no está? Tanto papel, tanta figurita, ¿para quién?”.¹³

Revertir la lógica de lo preservado para inventariar, si acaso, lo perdido. No es la muestra del objeto, la sacralización patrimonial, lo que parecía importar. Era la evocación de la pérdida, el acto que se esgrimía. Insistir en que lo robado/no devuelto, lo desaparecido, lo extraído bajo la fuerza es justamente lo que la lógica patrimonial y de archivo (que exige la naturaleza referencial del resto en la exhibición) no puede abarcar. ¿Cómo pensar al archivo desde ahí?

Es un dato conocido que casi todos los archivos oficiales representan su contenido en distancia. El Archivo General de la Nación mexicano en su página web oficial, en su portada principal, explica que el acervo que contienen sus fondos suma, cito, “aproximadamente 375 millones de hojas que en longitud equivalen aproximadamente a 52 kilómetros”. El Archivo General de la Nación en Argentina presume que sus documentos abarcan “15 kilómetros lineales desde 1778 hasta 2007”. Cuando hablé por única vez con la directora del Museo del Apartheid en Johannesburgo me explicó: “Si no hubiéramos perdido tanta documentación del *apartheid*, llegaríamos seguramente a los cien kilómetros. Pero perdimos mucho”.

¿Qué es esta equivalencia entre distancia, papeles y pérdidas? ¿Qué cifra? Si entonces extendiéramos en México los códices o aquello que la semiosis colonial humanista del Renacimiento borró como forma legítima de acceso al pasado (Mignolo, 2016, pp. 37 y ss.), ¿cuántos kilómetros de tiempo habría? Cuando hace poco hice esta pregunta un poco irónica a una historiadora en la Universidad Veracruzana, en Jalapa, me replicó con el semblante muy serio: “Seguro la distancia de México toda,

de Tapachula a Tijuana”. Así, el círculo estaría cerrado: la distancia de los papeles sería, metonímicamente, el espacio de la nación.

Pero Juana de Actopan, Herminia de Jamapa o la directora del Museo del Apartheid lo dicen claro: perdimos mucho. Como narrativa, la pérdida expone una noción de tiempo *en rebelión*, que es permanente y que afecta al tiempo homogéneo; lo saca de su aparente exterioridad con respecto a los procesos: solo la pérdida como acontecimiento que funda y a la vez explica el tiempo vivido de las comunidades, parece ser capaz de articular la historia. Sobre la noción misma de pérdida, Agamben recordaba: “lo que exige lo perdido no es el ser recordado o conmemorado, sino el permanecer en nosotros y con nosotros en cuanto olvidado, en cuanto perdido, únicamente por ello, como inolvidable” (Agamben, 2006, p. 47).

Olmedo, o la arquitectura de la visión insoportable

La lengua que yo tengo dice Cortés en sus cartas, sin sospechar en qué medida es la lengua la que lo tiene a él. Bolívar Echeverría, La modernidad de lo barroco (2009)

Fui entrenado como historiador: tengo algunos metros de papeles recorridos (pocos, para ser honesto). Cuando escribía mi tesis de licenciatura sobre la presencia de esclavos de origen africano en la Argentina colonial,¹⁴ pasaba las mañanas en el viejo Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba en la calle 27 de abril de la capital de la provincia, revisando la sección Criminal de la Capital del siglo XVIII. Me había propuesto la difícil (y después lo supe, equivocada) tarea de *dar voz* a aquella población numerosísima de la gobernación del Tucumán, desaparecida súbitamente en los archivos de la República apenas unas décadas después: desaparecida del signo, del registro, del nombre.

Como en el texto de De Certeau ya referido, esa otra que habla en el discurso médico y que debe ser constantemente aplanada, recorrida y domesticada para desplazar al mínimo el fuera de texto, la población esclavizada de origen africano en Argentina era, ante mis ojos poco entrenados, pacificada, domesticada en el archivo: con el borramiento de un lenguaje, con la desaparición de los momentos discursivos que la designaban como diferencia radical, con la evanescencia misma del nombre que designa el diacrítico de la diferencia: *negro*; ese proceso que Emiliano Endrek (1966) llamó tempranamente, cuando muy pocos revisaban el tema, “el

blanqueamiento cultural” de la Argentina. Ese proceso se registra como salto, como vacío inexplicable, como el hiato librado al lector de una novela moderna: si en el último censo borbón de 1778 la población de origen africano ascendía al 44 por ciento entre ciudad y campaña cordobesa, en el primer registro republicano de 1813 esa misma población llega al 6 por ciento.

Los argumentos son muchos: la manumisión, la participación de los esclavos en las guerras por la independencia (que recién empezaban, por cierto). Quizás porque esos argumentos, insostenibles todos, sean más fáciles de esgrimir disciplinariamente, que el hecho de aceptar que una voluntad temprana de *horizonte neutro*, de supresión de la posesión amenazante es constitutiva de la matriz genética de la Argentina posible. El archivo es el garante de esa matriz en tanto escritura que extiende dominio. Pero también y fundamentalmente, lo es en tanto garante de que cada discurso emergente “borre los síntomas que le han permitido nacer” (De Certeau, 2006, p. 285). Esa supresión debe conjurar su violencia originaria: la violencia genética de un estado nacional cuyo racismo queda expresado como hiato, pausa, anomia. Antes de que “todos bajemos de los barcos” fue necesario domesticar en el lenguaje al fuera de texto: la negritud, los pardos, los que aparecerán mucho más tarde como los “cabecitas negras” en una especie de extraño conjuro como especifica Mariano Plotkin (1993): un resto que emergió sorpresivamente cuando todas las pedagogías estatalizadas los habían intentado domar. Quizás aquí cabría la pregunta que el mismo De Certeau se hace sobre archivo, tiempo y discurso: cómo abordar “la cuestión abierta por *el retorno del Otro al discurso que lo prohíbe*” (De Certeau, 2006, p. 241; resaltado en el original).

Lo cierto es que, en el archivo, en el espacio concreto de los edificios y los legajos de aquella calle, la escena es más o menos familiar para todos los que acostumbraban a visitarlo. En pequeños papeles de cualquier tamaño y formato que uno mismo redactaba, se solicitaban los legajos al archivero de turno. Normalmente de mal genio y con el temple de estar custodiando —como el guardián del cuento de Kafka— la antesala de la puerta al pasado (al pasado verdadero), el archivero entregaba la solicitud a la señora de intendencia. Ella se acomodaba el chal con flecos de canutillos, caminaba lentamente hacia el montacargas, depositaba sobre la gaveta el papel que yo había escrito y con inconfundible tonada local profería caudalosamente:

—Olmédoooo! Aaaacá le mando un péeedido!

Todas las mañanas, ante todos los historiadores que investigaban diferentes parcelas del pasado local, esa oración era escuchada unas veinte veces por lo menos. La imitábamos todos por su gracia y, también, porque ese ritual era ínsito a nuestro trabajo: lo validaba. Por eso, mi gesto de escribirla aquí recorre aquel que repetíamos en silencio o entre nosotros. Lo cierto es que a Olmedo nadie lo conocía, excepto por esa voz inconfundible de la secretaria. Muchos de los historiadores cordobeses bromeaban sobre ese ser de las catacumbas que, de algún modo, tenía todo el poder de la Historia en sus manos. ¿Quién era? ¿Qué hacía exactamente? ¿A qué hora llegaba? ¿Cuándo se iba?

El archivo estaba, por supuesto, en los sótanos. Y Olmedo, también. Él ubicaba los legajos, los protocolos notariales, las actas capitulares o los expedientes del archivo criminal de la Capital. Una mañana pedí cuatro tomos de ese archivo. La secretaria me miró y me dijo: “Olmedo solo sube de a tres por pedido”. Simulé no entender. “¿Cómo?”. “Lo que oye: solo tres tomos por pedido”. “Y por qué?”. “Porque el montacargas no soporta mucho peso y no podemos estar arreglándolo con cada uno que viene a investigar sobre los borbones a los que se les ocurrió escribirlo todo. Y Olmedo sabe que en una mañana no se puede trabajar más de dos o tres tomos. Es mejor leer bien. Hay tiempo”.

Pero, además, Olmedo podía tardar una o dos horas en volver a apretar el interruptor del montacargas. Jamás oí su voz. En el archivo, el historiador sabe que esa maquinaria (a través de los Olmedo) es una especie de oráculo inapelable. En los momentos de espera, los investigadores —muchos de ellos para mí verdaderos consagrados en aquel momento— platicaban en voz baja con los colegas, hablaban de la política universitaria o asesoraban a algún estudiante en paleografía. Hasta que el ronroneo del montacargas se oía nuevamente y el sobresalto era visible: algún pedido de alguno de los historiadores (o tesis) de la sala estaba en camino. En la prueba ordálica que Olmedo administraba había varias posibilidades: una, que el montacargas retorne con un solo legajo en vez de los dos o tres solicitados (lo cual sentenciaba una fatalidad inescrutable, un destino: los otros tomos no existen. No es eso lo más desalentador, sino que nadie —salvo el guardián— sabrá por qué. Y nada nos será revelado a nosotros. Se perdieron, fueron un festín de roedores, están humedecidos y por ende *inutilizables*, o han sido intercalados en los estantes por algún negligente y serán, para siempre, una secuencia de tiempo y una parcela de historia bajo la rúbrica *inubicable*.¹⁵La segunda posibilidad es que el legajo esté

equivocado: “Señora, yo escribí AHPC, Crimen Capital, Leg. 34, 1794-1795; me trajeron AHPC, Crimen Capital, Leg. 35, 1795”. En este caso, se procede a lo que algunos historiadores han llamado “argumentación por indicio conjetural”. O sea, si en 1795 proseguía un pleito, se infiere que en 1794 la complejidad del acontecimiento original fue semejante o superior. Si faltan testimonios que puedan abonar a la inteligibilidad del hecho, se aplica la “conjetura por colindancia secuencial” y se despliega en la trama del escrito.

Otra posibilidad es que el montacargas regrese vacío. *Stricto sensu*, vacío no (porque eso permitiría suponer que Olmedo sustrajo el papelito del pedido, se apropió de una evidencia, de un derecho a la fuente y al origen. Eso es insostenible. La administración del pasado no es lo mismo que su develamiento. El único legítimo Epifanio es el que espera). Pero lo que sí sucedía de forma intermitente y azarosa es que el montacargas regresaba con el mismo papel de la solicitud. Eso era fatal, era la devolución del caso. El desahucio. La negación del derecho a hablar: no hay fuente, no hay pasado. El infortunio puede deberse a la ya expuesta involuntaria (o no) alternancia de legajos en el estante, lo cual da paso a otra forma de negación histórica: la *anacronía* o la *ucronía* (dependiendo si el legajo equivocado fue colocado en el pasado con respecto a su ubicación correcta o en su futuro).

Pero lo que me interesa contar es que una fría mañana del año 2000 le pregunté a la señora de intendencia si yo podía ver a Olmedo, porque necesitaba información sobre un legajo perdido que se buscaba desde hacía años (según me contaban) y que contenía la pieza fundamental de un levantamiento de indios que para mí era capital analizar. Horrorizada, me contestó: “¿A Olmedooo? ¡No! Él no sube nunca. No lo tiene permitido”. “No importa”, contesté. “Yo bajo”. Se sobresaltó de inmediato: “¿Qué? ¡No! Imposible. No. Nadie baja al acervo. Ningún historiador de este país ha visto el acervo junto”.

Encontré peculiarmente atractivo ese espanto a que yo “viera” el depósito (y no a que lo manipulara o a que sustrajera algún repositorio). Era lo único que parecía importarle a la asistente. Como si en esa potencial visión de conjunto se escondiera alguna revelación insoportable; alguna evidencia icónica sobre la arquitectura del tiempo. O, tal vez, ese acto no fuera más que el descenso a un escenario diminuto y, como tal, una profanación que podría desenmascarar el ritual: la ridícula solemnidad con la que todos los historiadores, los consagrados y los que éramos sus aprendices, esperábamos a Olmedo. O, quizás, la mirada habría develado un logos ancestral que

los archiveros custodiaban sigilosamente de los historiadores como venganza.

A mis 24 años de aquel entonces, con cierta ingenuidad y mucha arrogancia, cuando la confianza despejó las dudas de la secretaria, le pregunté una mañana: y si ningún historiador ha visto el archivo en su conjunto, ¿quién es Olmedo, ¿el que sí ve? Acomodándose su chalina de invierno, me dijo con toda tranquilidad: “Olmedo no es nadie, es un empleado público”. Olmedo era un gesto de la banalidad del poder, un engranaje: él mira, pero no “ve”. Es sabido por el saber que administra y como Juana de Actopan, no puede *hablar* sobre el objeto que manipula. Sin embargo, sí sabe que su poder está justamente en la posibilidad de quebrar la solemnidad del conocimiento: en recordar con el gesto de la devolución sola del papelito desahuciado o del intercambio de legajos, algo que desde Weber (1977) y Kafka (1998) sabemos: que la burocracia es una forma cotidiana de dominación no necesariamente por su racionalidad infinita, sino, al contrario, por su tozudo capricho que funda un hábito: el de ser nada y todo. Nadie y un empleado público. Nada y el que decide, con apretar el botón del montacargas, que la parcela de historia solicitada quedará para mañana.

Coda

En aquellos días que visitaba el Archivo Histórico de Córdoba y buscaba una repuesta infructuosa a quién era y cómo era Olmedo, el señor que administraba las cantidades diarias de pasado a ser inquiridas, me pregunté, con cierta angustia, si la Historia no sería el resultado de una gestión en la imaginación de todos los que esperan. Si fuera así, ¿estarían sus claves verdaderas en esa visión de conjunto del archivo que me estaba celosamente clausurada? Lo dudo mucho, porque hoy estoy seguro que los administradores de ese teatro de anaquel ya fueron engañados previamente por los muertos.

Referencias

1. Algunas de las ideas seminales de este texto se presentaron como conferencia en la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Córdoba el 20 de agosto de 2019. Agradezco mucho los comentarios de los estudiantes de la carrera en aquella ocasión, así como de Negra Lugones, Isabel Castro Olañeta y Ana Inés Punta, que me ayudaron a repensarlas y transformarlas para esta versión.

2. La vinculación entre archivo y despojo, entre los múltiples desplazamientos que hace la escritura en tanto función estatalizada de administración de poblaciones, es un tema que amerita mayor reflexión. De Certeau trabaja con pluma inigualable la relación específica entre la espada y la pluma, poniendo el acento en una característica señera de la escritura: *recorre* otros lenguajes, en particular el oral, *para saber lo que dicen*. Ahí se cifra una relación consabida entre escritura y dominio, entre signo y reconocimiento, entre significación y domesticación. Pero también aludía De Certeau a algo importante: la relación entre escritura y espacio, territorio, dominio abarcativo en el plano del reconocimiento (De Certeau, 2006, pp. 237-242). Para un análisis más puntual en el campo de la historia como texto, ver Rufer, 2020.

3. Evidentemente, hay una relación concomitante entre archivo y alteridad que no es solamente una cuestión de silenciamiento o secrecía o, mejor dicho, no se agota allí. Cuando De Certeau trabaja sobre la forma del lenguaje alterado en la palabra de las posesas del siglo XVII francés, cobra fuerza una tesis específica: la escritura de la historia es una forma de cooptación de un fuera de texto. La escena de la posesión —que puede ser periférica a la historia *en tanto pasado*— revela, sin embargo, algo que es central en la historia *en tanto episteme*. Al menos después de la expansión europea, la historia se constituye como saber al *traer al discurso algo que no es discurso* (en tanto no se conocen sus reglas de operación): y para traerlo necesita fragmentarlo, citarlo (en su doble acepción de convocar y referir), nombrar aquello que desconoce y situarlo en el único plano conocido (el tiempo cristiano). La posesas del siglo XVII, dice el historiador francés, solamente puede hablar como poseída. La suya es una situación solo compatible con la oralidad. En la medida en que pasa al discurso *escrito*, a la organización de un saber sobre la superficie escritural, ese “otro que habla en mí” se organiza no como el conocimiento verdadero de eso que habló, sino como una técnica de familiarización, de domesticación y *dominio* sobre lo hablado. Se introduce al otro en el texto de lo mismo. La historia hace mimesis entonces con otros discursos colindantes: “el discurso demonológico, el discurso etnográfico o el discurso médico toman respecto a la posesas, al salvaje o al enfermo, la misma posición: ‘yo sé mejor que tú lo que tú dices’ (...)” (De Certeau, 2006, p. 241, resaltado en el original). La historia retoma tempranamente “la metáfora clínica de la extracción” dirá Frida Gorbach (2016, p. 194). Y lo hace, específicamente, a través de las atribuciones del archivo-en tanto-fuente.

4. Entrevista del autor, realizada el 20 de marzo de 2013, con Doña Juana, participante activa en la limpieza, orden y recolección de fotografías del Museo Comunitario (en creación aún) de San Pedro Actopan; lugareña de 58 años.

5. “Funes no solo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado (...) Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges, 2014, pp. 163-170).

6. Como decíamos ya en otro texto: “aquí se introduce colateralmente un tópico que no podemos abordar in extenso pero que Juana encarna, con su alteración al texto de lo mismo: mostrar la naturaleza más intuitiva que científica del conocimiento histórico, tal como lo proclamara Carlo Ginzburg en su seminal texto sobre el paradigma indicial. Ginzburg asumía que la historia ‘nunca pudo’ con el paradigma galileano triunfante desde el siglo XVIII, porque el conocimiento que genera no aplica para las condiciones de experimentación, replicabilidad y generalización. ‘El conocimiento histórico, como el del médico, es indicial, indirecto y conjetural’ (Ginzburg, 1986, p. 199). De ahí la conocida analogía de Ginzburg: ‘el historiador es un cazador’, va tras las huellas de su presa (ibid). A tono con sensibilidades poscoloniales, es central la discusión epistolar que mantienen sobre este texto de Ginzburg el historiador Adolfo Gilly y el Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional mexicano a mediados de la década de 1990. Gilly le envía a Marcos una copia del texto de Ginzburg. El subcomandante le contesta, en una acalorada discusión, que el texto está muy bien pero tiene un problema central: no piensa al cazador. Lo toma como un sujeto universal. Y el cazador (el historiador) está atravesado por posiciones de raza, género, posición de clase, que condicionan la lectura de los indicios (Gilly et al., 1995, pp. 16-17)” (Rufer, 2020, p. 295).

7. Entrevista, realizada el 20 de marzo de 2013, con Doña Juana, Museo Comunitario (en creación aún) de San Pedro Actopan.

8. Entrevista del autor y de Yissel Arce Padrón con L. Davis, llevada a cabo en el Museo de Robben Island, Sudáfrica, 3 de octubre de 2006.
9. "Inició la caravana del Sur por Ayotzinapa, en San Cristóbal de las Casas", Chiapas Paralelo, 30 de julio de 2015. Recuperado de <http://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2015/07/inicio-caravana-del-surporayotzinapa-en-san-cristobal-chiapas-audio/>.
10. Visita hecha el 11 de marzo de 2012. Estas son las palabras de Carlos: el "chavo del gobierno" como todos me indicaron para llegar a él. Carlos tenía 25 años en aquel entonces, había sido bailarín en Monterrey y había regresado al poblado para hacerse cargo de la Casa de la Cultura.
11. Tomo el concepto "montaje" como el uso yuxtapuesto de imágenes sobre el tiempo, benjaminianamente, como una composición que utiliza la sutura o la dialéctica para significar. La sutura es usada por el discurso histórico en un montaje que apela a la organicidad con la metáfora de la adición cronológica sobre el telón de fondo del tiempo vacío y homogéneo. La imagen dialéctica, en cambio, es la estrategia de ciertas acciones de memoria que no pretenden fijar, dar continuidad ni componer una imagen orgánica del pasado. Al contrario, yuxtaponen tiempos heterogéneos mediante asociaciones anacrónicas para buscar conexiones perdidas, desechadas por la historia, domesticadas por las inercias de la memoria colectiva y la cultura nacional (Taussig, 1984, pp. 88-90; Didi-Huberman, 2008, pp. 46-47).
12. Entrevista del autor a Don Alberto, cuidador del Museo Comunitario de San Andrés Mixquic, realizada en julio 2012.
13. Entrevista del autor a Doña Herminia, cocinera en el Encuentro Nacional de Museos Comunitarios, Jamapa, Veracruz, octubre 2012.
14. Publicada más tarde como Rufer, 2005.
15. Me parece importante aludir a los rituales de posesión, drama y trama que afectan al archivo y escribir sobre ellos tal como Becker proponía desanudar los "trucos del oficio": hacer de ellos no un anecdotario de las trampas del archivo, sino un "saber" constitutivo de las lógicas de indagación disciplinar (Stoler, 2009; Taylor, 2011).

Bibliografía

- Abrahms, P. (1988[1977]). Notas sobre la dificultad de estudiar el estado. *Journal of Historical Sociology*, 1(1), 58-89.
- Agamben, G. (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la Carta de los Romanos*. Madrid: Trotta.
- Borges, J. L. (2014[1944]). Funes el memorioso. *Cuentos Completos* (pp. 368-371). Buenos Aires: DeBolsillo.
- Carr, E. (1983[1961]). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.
- Carvalho, B. de (2014). *Nueve noches*. Buenos Aires: Edhasa.
- Das, V. (2004). The signature of the state. The paradox of illegibility. En V. Das y D. Poole (Eds.), *Anthropology in the margins of the state* (pp. 225-252). Santa Fe: School of American Research Press.
- De Certeau, M. (2006 [1975]). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Echeverría, B. (2009). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Endrek, E. (1966). *El mestizaje en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Farge, A. (1991 [1989]). *La atracción del archivo*. Valencia: Ed. Alfons el Magnánim.
- Gilly, A., Subcomandante Marcos y Ginzburg, C. (1995). *Discusión sobre la historia*. Madrid:Taurus.
- Ginzburg, C. (1999). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales.En *Mitos, emblemas, indicios* (pp. 138-175). Barcelona:Gedisa.
- Gorbach, F. (2016). El historiador, el archivo y la producción de evidencia.En F. Gorbach y M.Rufer (Eds.),*(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura* (pp. 187-202). México: UAM-Siglo XXI Editores.
- Harris, V. (2002). A shaft of darkness: Derrida in the archive.En C. Hamilton *et al.* (Eds.),*Refiguring the archive* (pp. 63-79). Londres: Kluwer Academic Publishers.
- Kafka, F. (1998[1924]). *El Castillo*. Madrid: EDAF.
- Kazba, S. (2004). *Our own people. Testimony, mimesis and repression in Cape Town (1976-1990)*. MA Dissertation in English Studies. Ciudad del Cabo: UWC.
- Mignolo, W. (2016[1995]). *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Universidad del Cauca. Trad. CristóbalGnecco.
- Nemser, D. (2015). Eviction and the archive: materials for an archaeology of the Archivo General de Indias.*Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16(2), 123-141.
- Plotkin, M. (1993). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en elrégimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel.
- Rey Rosa, R. (2009). *El material humano*. Barcelona: Anagrama.
- Rufer, M. (2005). *Historias negadas. Esclavitud, violencia y relaciones de poder en Córdoba a finales del siglo XVIII*. Córdoba: Ferreyra Editores.
- Rufer, M. (2016). El archivo. De la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial.En F. Gorbach y M.Rufer(Eds.),*(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*(pp. 160-186). México: UAM-Siglo XXI Editores.

- Rufer, M. (2018). La cultura como pacificación y como pérdida. Algunas disputas por la memoria en México. En J. Jaramillo y C. Salamanca(Eds.), *Políticas, espacios y prácticas de memoria*(pp. 75-110). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rufer, M. (2020). El perpetuo conjuro: tiempo, colonialidad y repetición en la escritura de la historia. *Historia y memoria* (número especial), 271-306.
- Souza Lima, A. C. (2018[1995]). *Un gran cerco de paz. Poder tutelar, indianidad y formación del Estado en Brasil*. México: CIESAS.
- Stewart, S. (1992). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Stoler, A. L. (2009). *Along the archival grain. Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Taussig, M. (1984). History as sorcery. *Representations*, 7, 87-109.
- Taussig, M. (2015[1997]). *La magia del estado*. México: Siglo XXI.
- Taylor, D. (2011). Introducción: performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Comps.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 7-23). México: FCE.
- Trouillot, M. R. (1995). *Silencing the past. Power and the production of history*. Boston: Bacon Press.
- Weber, M. (1977). *¿Qué es la burocracia?* Buenos Aires: La Pléyade.
- Weld, K. (2014). *Paper cadavers. The archives of dictatorship in Guatemala*. Durham: Duke University Press.

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



“ATRAVÉS DO OLHAR DA REPRESENTAÇÃO”: SOBRE O ESTEREÓTIPO E A COMUNICAÇÃO

“THROUGH THE EYE OF REPRESENTATION”: ON STEREOTYPES AND COMMUNICATION

Resumo: O presente texto toma como ponto de referência e modelo metodológico “O espetáculo do „outro””, de Stuart Hall, um capítulo de um manual da Open University. Esse capítulo ensina teorias da diferença e do estereótipo, traz uma seleção de imagens do corpo negro, compondo uma sequência histórica dessas imagens, e conclui com formas de contestar o estereótipo. Na busca de contribuir para pesquisas e ensino em cultura e comunicação que se realizam desde uma perspectiva decolonial, este texto faz um *close reading* do texto de Hall com vistas a entender como pode ser lido longe de seu contexto cultural original. Revê teorias do estereótipo lidos no Brasil e examina, especialmente, a de Homi Bhabha, que entende o estereótipo em termos do fetichismo; discute a foto que fecha o artigo de Hall como ilustração da forma mais eficaz de contestar o estereótipo, “ver através do olhar da representação”. Adicionalmente, lê-se o texto de Hall a partir de seu encaixe e desencaixe da história cultural brasileira e sugere a inclusão das exposições etnográficas ou “zoológicos humanos” na história da cultura de massa que embasa nossas discussões de mídia e comunicação e do racismo. São frutos dessa discussão a exploração do modelo de estética decolonial sugerido por Hall e uma releitura da história cultural brasileira que, ao preencher uma lacuna, convida a uma releitura de teóricos clássicos da comunicação desde essa nova perspectiva. Suas conclusões são relevantes para o ensino em Comunicação e Estudos Culturais e a pesquisa e crítica a estereótipos racistas.

Abstract: This article takes as its reference and methodological model “The Spectacle of the „Other””, by Stuart Hall, a chapter from an Open University textbook. This chapter teaches theories of difference and of the stereotype, includes a selection of images of the black body, composing a historical series of these images, and concludes with strategies to contest stereotypes. With a view to contributing to research and teaching in culture studies and communication from a decolonial perspective, this article makes a close reading of Hall’s chapter with a view to understanding how it can be read far away from its original cultural setting. It reviews theories of the stereotype read in Brazil and expands on Homi Bhabha’s reading of the stereotype in terms of fetishism; it discusses the photograph that closes Hall’s text as an illustration of the most effective way of contesting stereotypes, “seeing through the eye of representation.” In addition, “The Spectacle of the „Other”” is read as both in tune with and removed from Brazilian cultural history and we suggest the inclusion of the ethnographic exhibitions known as “human zoos”, as part of the history of mass culture that forms the basis for our discussions of media and communication theory and of racism. The article fleshes out the decolonial aesthetic Hall suggests and rereads Brazilian cultural history in a way that fills in a blank shown up by Hall’s text and, as a result, calls for a rereading of classics of communication and cultural theory from this new perspective. Its conclusions are relevant to teaching communication and cultural studies and to the research and critique of racist stereotypes.

Palavras-chave: Stuart Hall, Rotimi Fani-Kayodé, zoológicos humanos, estética decolonial

Keywords: Stuart Hall, Rotimi Fani-Kayodé, living exhibits, decolonial esthetics

A decolonialidade é a luta que sempre existiu.

- [Catherine Walsh, TV UERJ, 2018](#)

“O espetáculo do „outro” é o quarto capítulo de um manual de curso da Open University (OU), organizado por Stuart Hall e publicado com o título de *Representation: Cultural representations and signifying practices* em 1997, ano em que Hall se aposentou da OU para trabalhar com entidades ligadas às artes, InIVA – International Institute of Visual Arts e Autograph – Association of Black Photographers. O livro examina questões inerentes ao problema da representação, entendida como construção ou produção social de sentido. Os sentidos compartilhados são a cultura que os estudos culturais estudam.

Como em outros textos, em “O espetáculo do „outro”” Hall pretendia não só instruir mas intervir, criando um argumento destinado a mudar atitudes e orientações. “Meus escritos são criados em função de situações concretas, são sempre intervenções. Estão sempre procurando redirecionar uma dada situação”, ele explicou em uma entrevista

(Sovik e Buarque de Hollanda, 2004). Os primeiros leitores e público-alvo do livro certamente foram estudantes britânicos. No final dos anos 1990, a Grã Bretanha já havia começado a enfrentar seu “multiculturalismo”; houve um importante movimento artístico negro nos anos 1980, nas artes visuais; já não eram somente autores brancos os que ganhavam prêmios literários. Mas lá, como em outros países historicamente envolvidos no colonialismo, no tráfico transatlântico e na economia escravagista, o racismo persistia.

O método de Hall passa pela contextualização histórica de problemas que ele enfrenta nos seus textos, como maneira de observar as condições em que emergem. “O espetáculo do „outro”” é fartamente ilustrado, primeiro com exemplos de fotojornalismo esportivo. Depois, mergulha em uma narrativa *grosso modo* cronológica, mas fragmentária, usando imagens de diferentes gêneros e momentos do passado, para produzir uma certa história da cultura visual e de massa britânica focada na imagem do negro. Peças publicitárias do século XIX para produtos de uso cotidiano na metrópole, que refletiam e apoiavam o imperialismo britânico em nome da higiene e do avanço civilizacional, são seguidas de desenhos do cotidiano nas fazendas de escravos no Caribe; propagandas abolicionistas; uma imagem de 1927 de uma menina branca com um Golliwog, bichinho imaginário que também é um ser humano negro e esteve presente nos rótulos das conservas de fruta Robertson’s, no Reino Unido, até 2001; e fotogramas do auge da

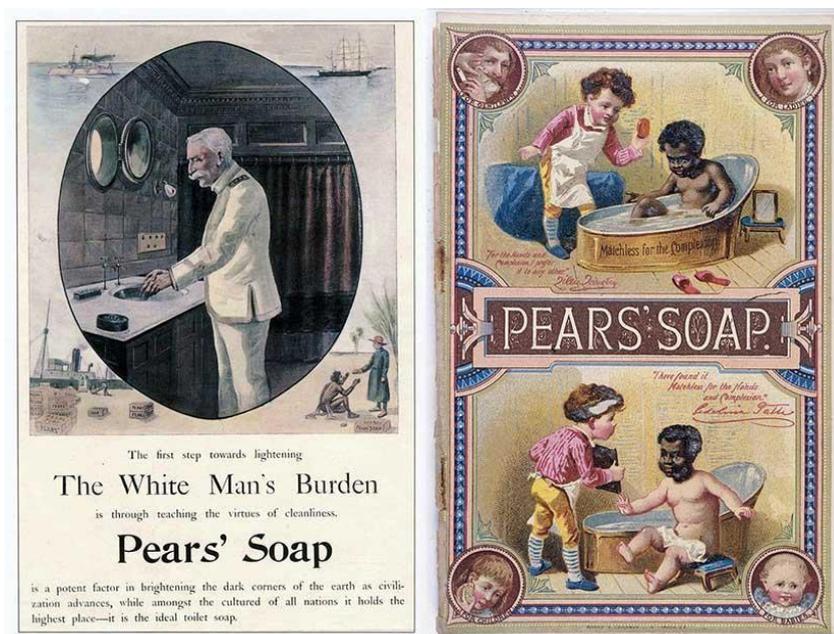


Imagem 1. Anúncios reproduzidos em Stuart Hall. “O espetáculo do „outro””. *op. cit.*, 1996. Domínio público.

produção cinematográfica hollywoodiana *mainstream*, entre os anos 1930 e 1950, com referências textuais a outros filmes estadunidenses, a começar com *Birth of a Nation*, de 1915. O capítulo inclui também várias referências e imagens da africana Saartje (Sarah) Baartman (1789? – 1815), apelidada Vênus Hotentote, levada à Europa em 1810 da África do Sul para ser exposta como peça de diversão e objeto científico até sua morte. A ciência queria comprovar a tese da mulher negra ser “mais primitiva, e portanto mais sexualmente intensiva” (Gilman, 1985, p. 83). A vulva de Baartman era o centro do interesse científico, enquanto os desenhos e charges de jornal – ela morreu antes da fotografia ser inventada - observam suas nádegas, num desvio fetichista.

No texto, utilizando-se da linguística saussuriana e bakhtiniana, da antropologia e da psicanálise, Hall explica por que a diferença importa, assim como a relevância e o funcionamento do estereótipo. Dentre outros textos sobre o tema, “O espetáculo do „outro”” é excepcional por discutir formas de contestar o estereótipo, apresentadas como “contra estratégias”, e é nessa discussão que, abruptamente, o texto termina. (A segunda edição de *Representation*, com dois organizadores adicionais, é de 2013 e acrescenta, no final de “O espetáculo do „outro””, atualizações sobre a cena britânica quanto à imagem do negro. É essa versão que foi traduzida para o português em *Cultura e representação*, em 2016).

O termo estereótipo (do grego, *stereos*, ou sólido) remonta à indústria gráfica e se refere às placas de metal fundido em moldes de gesso ou *papier-mâché*, que permitiam gravar em relevo páginas inteiras para a impressão de livros e jornais. Se o sentido

original de estereótipo se perdeu de vista a partir do final do século XIX com a transformação tecnológica da imprensa, seu sentido secundário, de ideias fixas e simplificadas sobre alguém ou algo, de uma visão chapada (a metáfora gráfica continua), se fortaleceu e se misturou à história do desenvolvimento da cultura de massa. Este artigo adota como referência e inspiração o método de Hall de posicionar textos teóricos junto a problemas atuais e de entender o estereótipo como produto de uma história específica, mesmo quando faz parte de mudanças mundiais maiores. Revê as teorias do estereótipo que circulam no Brasil e mergulha em uma delas - elaborada por Homi Bhabha e crucial para Hall também - que afirma que os estereótipos são fetichistas. Examina algumas respostas negras à estereotipia, focalizando a performer Josephine Baker, que fez sucesso em Paris, o local de grandes exposições com suas “aldeias” etnográficas. A partir de “O espetáculo do „outro””, mas também de seu desvio, o texto tenta desenvolver uma explicação da contra estratégia de Hall, “ver através do olhar da representação”, que ele considera a forma mais eficaz de contestar um regime racial de representação e estereótipos racistas. Argumenta que as exposições etnográficas ou “zoológicos humanos” são um elo que falta à história dos meios



Imagem 2. Estereóscopo a venda em exposição etnográfica em Paris. In: Blanchard et alii, 2011a.

de comunicação de massa e do estereótipo racista no Brasil, além de despertar particular interesse pelo seu envolvimento na produção do racismo científico aqui desenvolvido.

Finalmente, sugere a inclusão, na história da mídia que embasa a teoria da comunicação no Brasil, de elementos da cultura visual, não da iconografia de Saartje Baartman, mas de seus sucessores na forma de “peças vivas”, grupos de pessoas, os “outros” que compunham exposições e mostras etnográficas no século XIX e começo do século XX, realizadas como parte dos megaeventos, as exposições universais.

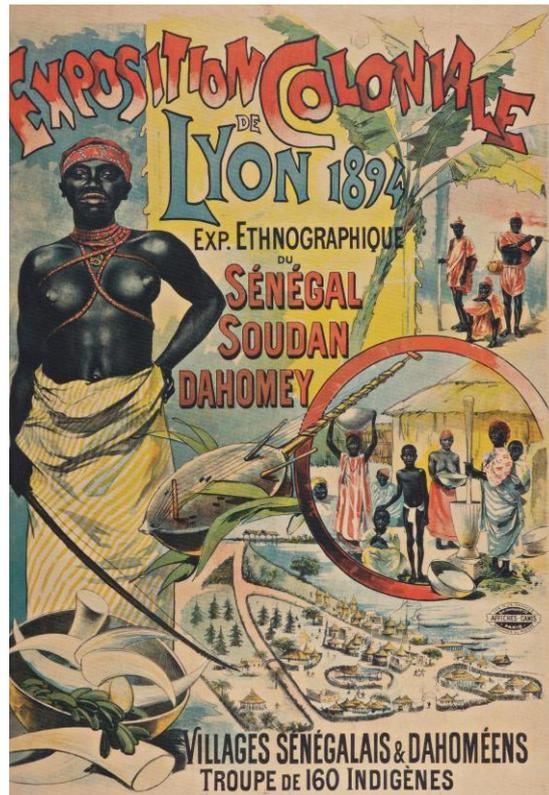


Imagem 3. Cartaz de exposição etnográfica em Lyon, 1894. In: Blanchard et alii, 2011a, p. 219.

Os *insights* sobre o estereótipo apresentados por Stuart Hall

Hall esclarece a diferença entre estereotipia e tipificação, um sistema classificatório que tem uma lógica análoga à da ideia platônica ou da lexicografia, de existir um tipo geral e diversas variantes. O estereótipo é um dispositivo que estabelece “uma conexão entre representação, diferença e *poder*” (Hall, 2016, p. 193, ênfase do autor). Nem quando há “boa vontade”, as representações conseguem fugir do peso desse poder e, por isso, nem a propaganda abolicionista nem o cinema da primeira metade do século XX deixou de representar pessoas negras por meio de “algumas características simplificadas, redutoras e essencializadas” (Hall, 2016, p. 174).

Hall propõe que os estereótipos se referem ao que é imaginado em fantasia (p. 200). A fantasia é estimulada pelo olhar, por isso os estereótipos são, em primeiro lugar,

imagens. No filme *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, de Isaac Julien, Hall explica que esse *insight* é de Fanon:

O racismo aparece no campo da *visão*. Mas ele vê outra coisa, que [...] nunca tinha sido discutido antes, que é a natureza sexualizada do olhar. Olhar sempre envolve desejo. [...] O ato do racismo é uma negação desse desejo, que está no próprio olhar (Hall in Julien, 1995).

As relações de poder que se expressam e se reafirmam no estereótipo, Hall escreve, “nos levam para o domínio onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado” (Hall, 2016, p. 206). É nesse nível, da convicção de uma verdade invisível, que o racismo opera. Como contestar o que não é dito, mas entendido e tido como verdade mais profunda? Como lidar com imagens que evocam fantasias – e não as pronunciam?

Hall observa as produções imagéticas negras e identifica três estratégias que contestam o estereótipo racista. Uma transforma o problema em virtude: o homem negro hiper sexualizado e sedutor foi herói em certos filmes de ação dirigidos por negros, nos anos 1970. A segunda trabalha com variações de *Black is beautiful*. Em 2001, Hall e Mark Sealy, diretor de *Autograph*, resumiram sua avaliação dessas estratégias:

Reverter os termos simplesmente, de tal maneira que termos como “negro” deixem de ser abjetos e se tornem “lindos”- a estratégia das “imagens positivas”- se mostrou insuficiente. A reversão não subverteu o próprio sistema de representação, deixou-o em seu lugar, só que agora de ponta cabeça! Considerem como as concepções biológicas de “raça” são – que bizarro – *confirmadas* pela maneira em que o corpo negro é reposicionado no esporte, na moda, na publicidade e na indústria da música. Foi necessário não só variar os estereótipos, mas *entrar no interior* da própria imagem, para desconstruí-la desde dentro: isto é, empreender uma perigosa “política de representação”. (Hall e Sealy, 2001, p. 38-39)

A terceira contra estratégia, de “entrar no interior” da imagem, é o que Hall chama “ver através do olhar da representação”. Ela:

está *dentro* das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta *contestá-la desde dentro dela*. Está mais preocupada com as *formas* de representação racial do que com a introdução de um novo *conteúdo*. Ela aceita e trabalha com o caráter instável e mutável do significado e entra, por assim dizer, em uma luta pela representação, enquanto reconheça que não haverá vitória final, pois não existe possibilidade de fixar o significado.

Assim, em vez de evitar o corpo negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios. Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre “raça”, gênero e sexualidade, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial ao *trabalhar* a sexualidade negra.

(Hall, 2016, p. 219)

Na multiplicidade de termos em *itálico*, sentimos a vontade de Hall de explicar essa ideia complexa com o auxílio do tom e da ênfase. No final de “O espetáculo do „outro””, ele deixa para os leitores do texto a tarefa de entender os sentidos e as diferenças entre as fotos “Jimmy Freeman”, de Robert Mapplethorpe, e “Sonponnoi”, de Rotimi Fani-Kayodé (Hall, 1997, p. 275). Escreve que “não existem garantias” de sucesso na tentativa de subverter um regime racializado de representação (p. 276). Assim, além de algumas diretrizes bastante abstratas, temos algo que Hall considera exemplar, mas cuja eficácia não garante. Não é de se surpreender que os editores da segunda edição de “O espetáculo do „outro”” quiseram falar de avanços e retrocessos concretos na representação do corpo negro na Grã Bretanha.

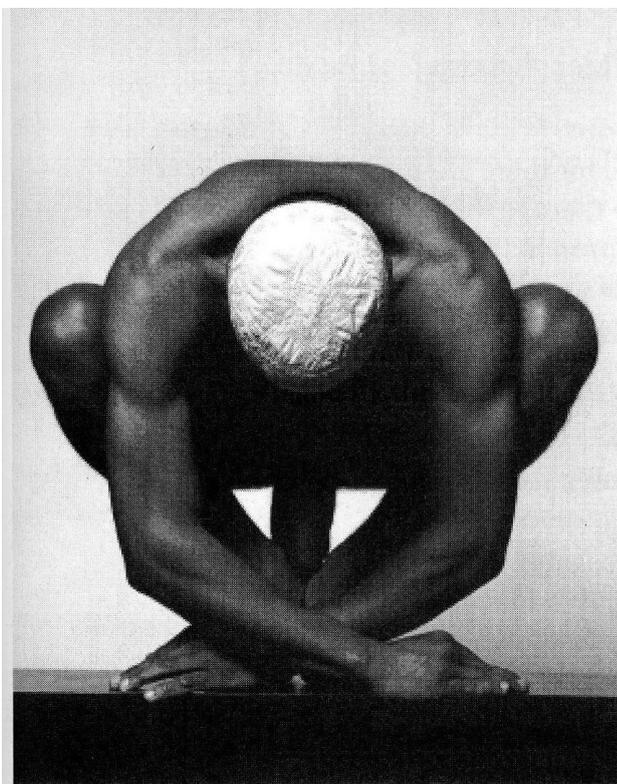


FIGURE 4.30 *Jimmy Freeman*, 1981, by Robert Mapplethorpe (Copyright © 1981 The Estate of Robert Mapplethorpe).



FIGURE 4.31 *Sonponnoi*, 1987, by Rotimi Fani-Kayode.

Imagem 4. De: Stuart Hall. “The Spectacle of the „Other””. In: _____. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage/Open University, 1997, p. 275.

O texto se insere em uma tradição dos Estudos Culturais que tinha entre suas prioridades fazer intervenções intelectuais no processo do crescente reconhecimento, bastante conflitivo, da multiracialidade e multiétnicidade da população britânica. Assim, o texto intervém no sentido de educar alunos e alunas majoritariamente brancos¹ sobre os pressupostos e a história da cultura visual em seu entorno, marcados pelo colonialismo, o

escravagismo e o imperialismo. Nesse sentido, contrasta com as ideias mais influentes sobre estereótipos, elaboradas no pós-guerra a partir de uma nova consciência do seu poder, do uso nazista do rádio e do cinema e do *boom* das indústrias da imagem ligadas à sociedade de consumo.

Teorias do estereótipo

Por exemplo, *Mitologias* (1993), de Roland Barthes, publicado pela primeira vez em 1957, é central na discussão da cultura de massa e de consumo no Brasil. Barthes examinou uma gama de clichês estampados em revistas ilustradas, na publicidade e no cinema, além de objetos do cotidiano: afirma que qualquer objeto era capaz de ser transformado no que ele chamou de mito. Escreveu que o mito “rouba” uma imagem ou um objeto de seus sentidos, reaproveitando-os em um segundo discurso, mitológico. Por exemplo, a rosa vermelha é uma flor mas – essa leitura é igualmente legítima – ela “é” ou representa paixão; na medida em que a rosa vermelha é flor e paixão ao mesmo tempo, a paixão enfraquece a sensação de presença da flor. Fazer estudos de mitos é um processo ao mesmo tempo semiológico e ideológico, isto é, que procura engajar o “inimigo essencial”, identificado como “a norma burguesa”, em um processo que chama de *semioclastia* (Barthes, 1973, p. 9).

Para Barthes, não é possível produzir mitos de esquerda ou “revolucionários”, porque o mecanismo do mito despolitiza pela sua própria estrutura, ao naturalizar a relação entre a verdade mais concreta do primeiro discurso e o sentido imposto pelo segundo. Para ele, fazer uma leitura politizada de mitos implica ler os interesses em jogo, redescobrir as relações de produção envolvidas no objeto ou observar como o mito ocultava a realidade, entendida desde uma perspectiva materialista. O “mitólogo” consegue desmontar os mitos ou destruí-los, mas com isso, empobrece sua vida ao afastar-se da comunidade que continua aceitando-os (Barthes, 1993, p. 176). Mesmo assim, Barthes tomou os primeiros passos para decodificar imagens coloniais quando deu importância à fotografia de um “jovem negro vestindo um uniforme francês” (Barthes, 1993, p.138) na capa de *Paris-Match*. O jovem não é um símbolo,

tem presença demais para isso, apresenta-se como imagem rica, vivida, espontânea, inocente, *indiscutível*. Mas, simultaneamente, esta presença é submissa, distante, tornou-se como que transparente, recua um pouco, faz-se cúmplice de um conceito já anteriormente constituído, a imperialidade francesa: é uma presença *emprestada*. (p.140)



Imagem 5. Capa de Paris-Match com jovem soldado, analisada por Roland Barthes.

Embora Barthes consiga denunciar o esvaziamento da presença a favor de uma qualidade ou uma ideia, não toma um segundo passo, de pensar a política da imagem a partir desse jovem e desde o interior da imagem, como Hall sugere.

Outro marco no debate, menos usado no Brasil, mas que permanece uma referência para quem se interessa pelo tema, é *Difference and Pathology: Stereotypes of sexuality, race and madness* (1985), de Sander L. Gilman. Sua análise tem dois pilares. O primeiro é a psicologia do processo de individuação, em que a criança entre nascer e cinco meses de idade começa a distinguir entre si e o mundo. Cada negação de suas demandas é entendida como mau e cada satisfação, bom, em função da ansiedade que surge quando a criança percebe que não controla o mundo (Gilman, 1985, p. 17). Assim, a separação da pessoa do mundo - ou a diferença - é uma ameaça ao controle e à ordem. “Já que não existe uma linha real entre si e o Outro, uma linha imaginária tem que ser desenhada” (p. 18), para restaurar esse controle. Os estereótipos são “palimpsestos em que as representações bipolares iniciais ainda são vagamente legíveis” (p. 18). São projeções sobre os outros, como resposta à tensão produz ansiedade.

Mesmo que os sistemas sejam basicamente bipolares e redutivos, são também produtos de circunstâncias sociais, multiformes e cambiantes. Como exemplo, Gilman apresenta o caso do judeu ser identificado como negro na Alemanha do século XIX. Associá-lo ao negro foi uma maneira de tornar mais “outro” ainda o judeu (p. 29-31). Para Gilman, isso ilustra a forma em que os estereótipos são usados para se reforçar mutuamente, ou seja, as identidades dos estereotipados são sobredeterminadas, têm

justificativas de sobra. Seu livro opera como antologia de estereótipos que originaram na Europa Ocidental e que têm a característica do cruzamento em figuras estereotipadas de múltiplas identidades inferiorizadas. O livro é marcado pela experiência do Holocausto e foi escrito com a intenção de uma alerta: “o propósito de estudar estereótipos não é de parar a produção de imagens do Outro, imagens que degradam e, ao degradar, controlam. Seria uma tarefa de Sísifo. Precisamos desses estereótipos para estruturar o mundo” (p. 240). Para Gilman, estudar os estereótipos em seu contexto cultural conscientiza e informa contra sua perpetuação na mente e na ação.

Como Gilman, Umberto Eco tem como impulso e referência o autoritarismo e antissemitismo nazifascista. Em “Protocolos ficcionais” (1994), explora a diferença entre ficção e não-ficção e usa como seu maior exemplo um texto que foi pretexto para a perseguição nazista aos judeus, *Os protocolos dos sábios de Sião*. Eco registra suas origens no século XIV, edições e acréscimos que levaram à edição no século XX que relatava uma suposta conspiração dos “sábios” judeus, que tinha a mesma capacidade de convencimento que os estereótipos do *fake news*. Outro texto de Eco, “O fascismo eterno” (1998), com o título de “*Ur-fascism*” em inglês, ou “fascismo primitivo”, é de uma conferência feita em 1995 nos Estados Unidos logo após o atentado a bomba que matou 168 pessoas, feito por um supremacista branco a um prédio do governo federal na capital do estado de Oklahoma. Depois de explicar a naturalidade com que Eco, quando criança, aceitava o fascismo de Mussolini e a revelação que foi, para ele, a “liberdade” que chegou com os Aliados, faz uma lista das características de discursos fascistas que podem estar presentes em diversas constelações. Ele identifica 14 sintomas linguísticos ou falas fascistas, a exemplo do culto à tradição, o desprezo pelos mais fracos, a obsessão do complô e a xenofobia; todos têm dimensões afetivas. Os “hábitos linguísticos”, escreve Eco citando Eugène Ionesco, “são muitas vezes sintomas importantes de sentimentos não expressos” (Eco, 1998, p. 34). Todos – Barthes, Gilman e Eco – percebem o complexo jogo que conecta os sistemas afetivos de identificação, no estereótipo, com a economia política dos discursos, seus propósitos sociais e sua aplicação política. Se Gilman de certa forma defende o estereótipo como resposta a uma ameaça na forma de uma diferença, nem Barthes nem Eco torna compreensível o vínculo de discurso com sentimento não expresso.

O poder do estereótipo em Homi Bhabha

Em “O espetáculo do „outro””, Hall não cita Homi Bhabha extensamente, mas seu texto também trata o estereótipo racial em termos do fetichismo e deixa claro o conhecimento

que tinha do artigo de Bhabha sobre o tema. Esse artigo, “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo” (Bhabha, 1998), apresenta uma teoria que, via psicanálise e o pós-estruturalismo, explica as relações entre discurso e identificação, discurso e organização social. O estereótipo é a “principal estratégia discursiva” do colonialismo (p. 105). Essa estratégia se estende no tempo e no espaço por toda parte, mesmo depois do fim da administração colonial. É o que Quijano conceitua como colonialidade do poder.

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. (Quijano, 2014, p. 285)

Em sua análise da estratégia discursiva, Bhabha parte do dispositivo de saber-poder de Foucault para falar de como o estereótipo “representa a necessidade urgente de contestar singularidades de diferença e de articular „sujeitos“ diversos de diferenciação” (Bhabha, 1998, p. 115).

Desde a primeira leitura de “A outra questão”, soa verdadeira a ideia de que o estereótipo não é repetido por ser uma verdade assentada, mas “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre „no lugar“, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (Bhabha, 1998, p.105). No entanto, as explicações dessa tese são de difícil leitura. Nas palavras de seu exegeta, o psicanalista e professor Derek Hook, o artigo de Bhabha

tem muito a recomendar por pura profundidade conceitual, mas é assolado por um estilo de expressão denso, duro e um tanto barroco. Mais de uma vez foi acusado de maneirismos esotéricos que são obstáculos à compreensão e que propositalmente cultivam a abstração. Essa afirmação me parece razoável. (Hook, 2005, p. 3)

Hook assume o desafio de elucidar o argumento de Bhabha com atenção especial à análise de “formas de racismo em contextos coloniais ou em ex-colônias” (p. 3). Aqui, então, acompanharemos o raciocínio de Hook, que explica o de Bhabha a partir de sua dimensão psicanalítica.

Em Bhabha, o estereótipo é uma tentativa de equacionar o mesmo dilema mencionado por Gilman: as tensões e paradoxos no processo de identificação, que precisa da figura do outro como referência e precisa negar a diferença ao mesmo tempo. O colonizador exagera as diferenças entre ele e o colonizado e ao mesmo tempo precisa estabilizá-las; seu dilema é que acima do confronto com o colonizado paira a possibilidade da diferença radical ceder à identificação (Hook, 2005, p.2). Hook nota que o ambiente colonial é caracterizado por “assimetrias extremas de poder” e “desequilíbrios

radicais de privilégios, riqueza e posses” (p.4), sem deixar de existir um “jogo inconsciente de identificações entre colonizador e colonizado [...] que envolve fluxos de desejo, ansiedade e ambivalência do afeto” (p. 4). Essas circunstâncias coloniais “se prestam à geração de fantasias”, Hook nota. A resposta à volatilidade fantasiosa da imagem do outro é de tentar fixá-la pela repetição.

Conforme podemos observar, a concepção de estereótipo de Bhabha torna possível “a análise conjunta da economia política do discurso e a economia afetiva de identidades” (p. 8). Discurso e identificação não se espelham e a teoria de Bhabha leva isso em conta. Hook pergunta por onde passa a transmissão, “*the relay*”, entre discurso e identificação; que modelo pode ser construído para explicar a ambivalência como “condição constitutiva do estereótipo”; e como explicar a necessidade e durabilidade da repetição (p.10). É para responder a essas três perguntas que ele revê a teoria do fetiche, palavra derivada do português, feitiço, usada por Bhabha para desfazer esse nó tríplice.

O fetiche em Freud, Hook lembra, tem origem na narrativa do menino que, ao ver que o corpo feminino não tem pênis, teme a castração e a perda do órgão que mais lhe dá prazer. A castração não precisa ser anatômica; significa a perda de “um elemento da subjetividade que [...] funciona como veículo de prazer, identidade e auto-vestimento – e representa uma espécie de „extinção da subjetividade“ quando ameaçado” (p. 11-12). Desse modo, a presidência de Barack Obama nos Estados Unidos ou a normalização da admissão de estudantes negros à universidade no Brasil, por exemplo, podem ser lidas como ameaças à crença na superioridade e ao sistema de privilégio brancos, denominado “meritocracia”. O fetiche é um “item”, um objeto ou processo que protege o sujeito da percepção da ameaça enquanto permite a perpetuação do prazer, identidade e auto-vestimento como se a ameaça não existisse.

Para Hook, é importante distinguir o fetiche da denegação, que recusa radicalmente uma realidade externa, do fetiche que trata do afeto e da identificação. Dá como exemplo de denegação uma pessoa que se declara tolerante, em termos raciais, mas se comporta de maneira racista; ambos os comportamentos são sinceros e conscientes ou racionais, pois a prática racista é explicada como uma opção do sujeito. Já podemos começar a pensar na fotografia de Robert Mapplethorpe que Hall publica. É de conhecimento comum e muito comentado por Hall a redução do corpo negro a seus genitais, mas Mapplethorpe escolhe fazê-lo mesmo assim, como em “Homem de terno poliéster”.² As fotos como essa e a que Hall usa, da série *The Black Book* (Mapplethorpe, 2010/1986), não evocam a cena da produção da fotografia ou a relação entre fotógrafo e

modelo? A centralidade do pênis negro é “ansiosamente repetida” como distração da denegação da igualdade racial que está implícita. É como se Mapplethorpe nos dissesse: “os negros, sabe, eles são assim, superdotados. Eu vi, eu sei”. E ao mesmo tempo, “Esses genitais são como quaisquer outros, olhe!” Hook resume a teoria de Bhabha sobre a relação da denegação com o fetiche assim:

A descoberta da diferença foi feita e, apesar do reflexo psíquico de negar essa diferença, a descoberta não pode ser desfeita. No entanto, o que pode acontecer é que a descoberta perturbadora pode ser suportada e se tornar *administrável* com o envolvimento de um componente adicional. O fetichismo é uma espécie de “administração de objetos” por meio do qual a ansiedade é aliviada. É uma operação de fantasia, vinculada a um modo específico de defesa da realidade – a denegação. [...] Assim, o fetiche – e também o estereótipo – é um objeto *volátil*, capaz de dar prazer e ansiedade nas mesmas proporções. (Hook, 2005, p. 22)

O estereótipo e sua reiteração é a resposta colonial a um duplo desafio, de manter a dominação racial discursivamente e de lidar com o “jogo inconsciente de identificações entre colonizador e colonizado” (p. 4). O estereótipo e o fetiche têm poder encantatório, de enfeitiçar; ao serem repetidos distraem da dúvida de como lidar com a diferença desse “corpo ameaçador do „outro” que não reflete minhas próprias qualidades narcísicas” (p. 28), por ser diferente, enquanto semelhante.

O estereótipo e o fetiche são fantasiosos, mas Hook adverte que não é por isso que são problemáticos. Citando Zizek, Hook observa que “a fantasia é o pedacinho de imaginação pelo qual obtemos acesso à realidade – a moldura que garante nosso acesso à realidade, nosso „senso de realidade”” (Zizek apud Hook, p. 18). Continua Hook:

Recuperar a verdade em meio à fantasia sempre será um projeto fútil para a psicanálise. Isso é particularmente verdadeiro em contextos caracterizados pela ubiquidade de relações intensificadas de temor/ódio/desejo, como os da colônia, onde disparidades enormes de poder e “mecanismos de alteridade” discursivos também estão em jogo, elementos que induzem graus formidáveis de fantasia. (p. 18)

O fetichismo implica em repetição ansiosa, pois imbui de poderes especiais um objeto que também é comum: a contradição motiva a necessidade de reafirmar o que se quer acreditar sobre esse objeto. Assim, a inferioridade de negros e negras (ou sua superdotação sexual, ou sua infantilidade) é reafirmada enquanto se reconhece a semelhança com brancos e brancas. A prova de sua semelhança – no caso da foto de Mapplethorpe, os corpos nus - acaba sendo também a comprovação de uma diferença. A terceira contra estratégia de Hall, de “ver através do olhar da representação” procura se imiscuir nessa dinâmica psicossocial que gera e mantém o estereótipo.

Respostas negras

A operação dessa contra estratégia não é de agora. A atuação nos palcos da dançarina e cantora estadunidense Josephine Baker (1906 – 1975) é um marco na resposta negra ao olhar racista. Baker chegou a Paris em 1925 e imediatamente fez sucesso no *music hall* Folies Bergères, que já havia sido cenário de espetáculos de zulus em atuação guerreira, em 1878. Baker chegou a ser a artista mais bem paga da Europa e fez importantes gestos liber-

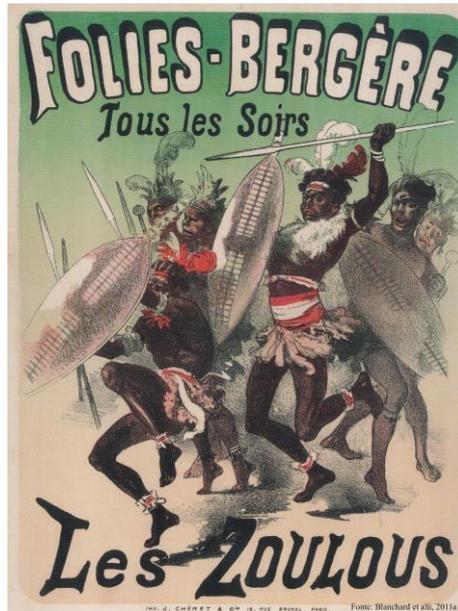


Imagem 6. Cartaz de espetáculo zulu nas Folies Bergères, 1878. In: Blanchard, et alii, 2011a, p.237.

tários fora do palco, pois foi da *Resistance* francesa durante a ocupação nazista e adotou vários filhos de origens diversas. Ela soube - por isso sua imagem chama atenção até hoje - jogar com as representações e expectativas coloniais que se abateram sobre Baartman e que ainda estavam vigentes na época em que chegou a Paris. Ayo Abiéto Coly comenta o uso por Baker de sua marca registrada, uma saia de bananas que enfatizava os movimentos de seu quadril, comparando seu figurino com as imagens dos cartões postais coloniais da época (Coly, 2008, p. 260). Compara Baker a Baartman:

À diferença de Baartman, Baker conseguia antecipar e teve consciência astuta das repercussões ideológicas de sua encenação da diferença racial. Foi capaz de tirar lucro da sexualização do próprio corpo, habitando e depois manipulando os espaços ocidentais em que interpretava a feminilidade negra. (p. 261)

Baker lidava com o repertório de imagens coloniais por meio de contradição, exagero, deslocamento e humor.



Imagem 7 (esq.). Josephine Baker. In: Adriano Pedrosa; Julia Bryan-Wilson; Olivia Ardui (orgs.). *Catálogo: Histories of Dance/Histórias da Dança*. São Paulo: MASP, 2020.
Imagem 8 (dir.). Josephine Baker. Imagem retirada da internet.

Baker era associada ao primitivo, ao selvagem e também ao jazz. Em sua performance, imitava uma dançarina que esquece a coreografia e inventa outra, com habilidade e idiosincrasia próprias e movimento constante. “Podemos pensar que esse gesto [de inventar uma coreografia] é uma espécie de interpelação coreográfica”, afirma Daphne Ann Brooks. “Com isso, quero dizer que Josephine Baker inseriu uma espécie de dança em um espaço onde não se esperava” (Brooks, 2007-8, p. 4). Luiz Rufino e Luiz

Antonio Simas falam de “culturas de síncope”, com sua “alteração inesperada no ritmo”. Essas culturas, explicam, conhecem táticas para agir “contra a normatização e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo contemporâneo” (Simas e Rufino, 2018, p.18). Baker contestava o estereótipo, recebendo-o com uma destreza que se disfarçava de incapacidade, neutralizando o voyeurista. Ela desnaturalizava – para aludir a Barthes - o espetáculo exótico.

Mas o que significa “ver através do olhar da representação”, “entrar na própria imagem”, “fazer com que os estereótipos operem contra eles mesmos”? No filme de Isaac Julien, *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, Hall explica essa estratégia por meio de um exemplo ligado a imaginários e estereótipos na vida, não na arte. Enquanto assistimos um trecho do filme *Batalha de Argel* em que mulheres argelinas usando o véu portam armas e explosivos sob suas roupas, ouve-se a voz de Hall em off, dizendo que

elas podiam depender da leitura reacionária dos franceses, que diriam, “claro que uma mulher de véu é uma mulher dependente, que nunca teria a coragem para cometer esse ato.” De certa maneira, elas conseguiam virar o véu contra seu sentido, devolver o olhar no sentido contrário. (*apud* Julien, 1995)

As forças revolucionárias argelinas se viram através do olhar de sua representação pelos franceses, perceberam que essa representação excluía a possibilidade de a mulher de véu ser revolucionária e aproveitaram esse conhecimento, obrigando com bombas que os franceses percebessem seu erro. A visão do observador francês é colocada em questão, seu olhar “devolvido”: sua adversária entender como o inimigo a vê e usar esse conhecimento contra ele contribui para a sua derrota.

O exemplo das mulheres argelinas é mais simples do que as imagens que concluem o texto de Hall sobre o “Espectáculo do „outro””, pois a lógica das argelinas é silogística. Se os franceses não as veem como revolucionárias, eles não vão se perguntar se têm uma bomba, portanto, elas podem explodi-la perto deles. A lógica de Josephine Baker era mais complexa. É como se dissesse “Sou dançarina excelente, mas o público me vê como uma dançarina exótica. Vou mostrar que o exotismo é uma performance e quem não (se) percebe é tão bobo quanto minha personagem”. A espetacularização do corpo negro, e seu confinamento por determinadas ideias sobre seu gênero e sexualidade, entra em xeque quando encontra uma dançarina aparentemente vesga e desajeitada, uma performer com expertise para espelhar para o público suas expectativas: o olhar do espectador é devolvido na contramão. Mesmo assim, no caso de Josephine Baker, o estereótipo continua limitando o alcance da arte da dançarina; sua dança diz “não” ao estereótipo, mas não há muito espaço para fugir dele.

Fani-Kayodé e a estética decolonial

“Sonponnoi” tem afinidade com a jogada de La Baker. Apresenta, em contraponto aos “deuses gregos” negros de Mapplethorpe, um homem barrigudo e pintado que segura velas acesas no lugar que o olho busca o pênis, em uma brincadeira com as expectativas falocentradas de quem vê a foto. Assim, a olhada inicial pode ser afeita à caricatura. Ao “devolver o olhar” que encontra não um pênis, mas um símbolo religioso e ainda de fogo aceso, a fotografia aciona a caricatura do *voyeur* e destaca esse aspecto do olhar da representação de Mapplethorpe.³



Imagem 9. “Sonponnoi”, de Rotimi Fani-Kayodé (1987). Imagem retirada da Internet.

Como Josephine Baker, Rotimi Fani-Kayodé era uma pessoa deslocada de seu local de origem. Nasceu em Nigéria em 1955 em uma família aristocrática. Em meio aos conflitos que levaram à Guerra de Biafra, sua família se exilou na Inglaterra em 1966. Rotimi viveu lá e nos Estados Unidos, fez graduação em Washington e mestrado em arte no Pratt Institute em Nova York, de onde partiu em 1983 para Londres novamente, onde morreu em decorrência da AIDS em 1989. É no período de seis anos que produziu o trabalho pelo qual é conhecido e que contribuiu para o movimento de artistas de origem asiática, africana e afro-diaspórica, no qual Hall se envolveu como apoiador, interlocutor e comentarista.

Já apresentamos uma leitura do fetichismo na fotografia de Mapplethorpe, mas o

próprio Hall não aceita que seja lida somente assim. Em uma entrevista de 2005 com o fotógrafo Sunil Gupta, disse:

A capacidade de sentir identificação e desejo em relação ao corpo negro foi uma grande libertação [*release*] e acho que Mapplethorpe fez isso. Assim, as correntes de sentimento que você tira de olhar Mapplethorpe são extraordinários. A gente tem que dizer isso, para começo de conversa. E depois falar da apropriação do corpo negro pelo olhar gay, branco. A gente observa nas formas de apropriação a exotização do corpo, o truncamento do corpo, muitas vezes ele corta as cabeças das pessoas, em parte para que a gente foque mais em seus pênis, mas também para que não se pense em quem são. (Hall apud Gupta, 2018)

A partir dessa tensão, Hall comenta “Sonponnoi”, de 1987-8: “é uma imagem muito mapplethorpiana e, no entanto, me dá a sensação oposta. Me dá a sensação de irradiação, de uma ternura, ao invés da apropriação agressiva”. (ibid.)

Fani-Kayodé também parece expressar certa tolerância pelo trabalho de Mapplethorpe, em seu manifesto artístico, “Traços de êxtase”, publicado na revista *Ten.8* de fotografia.

Alguns fotógrafos ocidentais mostraram que podem desejar homens negros (embora um tanto neuroticamente). Mas a mitificação abusiva da virilidade negra por parte da burguesia homossexual, em última instância, não é diferente da reificação vulgar da África que conhecemos, em um extremo, no trabalho de Leni Riefenstahl e, no outro, nas imagens de vítimas que aparecem constantemente na mídia. Agora é o momento para reapropriar-se de tais imagens e transformá-las ritualmente em imagens criadas por nós. Para mim, isso envolve uma investigação imaginativa da negritude, masculinidade e sexualidade, ao invés de simples reportagem. (Fani-Kayodé, 1987, p. 68)

Como investigar imaginativamente o cruzamento de raça, gênero e sexualidade que, como vimos, são os endereços mais certos do estereótipo? A resposta vem da pesquisa do “olhar da representação” como equivalente ao eu lírico na poesia ou na canção - a perspectiva de determinada obra, elemento determinante de sua poética. Implícito na frase “ver através do olhar da representação” como nome de uma contra estratégia é que existe uma produção simbólica prévia que a arte negra precisa levar em conta: os estereótipos raciais existentes e seu imbricamento com outros, de gênero e sexualidade. E vem também do cruzamento desses temas com a cultura iorubá de sua infância.

Na obra de Rotimi, dizem Hall e Sealy, “os chamados elementos „africanos” sempre aparecem „traduzidos” para uma linguagem mais transgressora e contemporânea” (Hall e Sealy, 2001, p. 42). Um crítico do *New York Times* afirma que Mapplethorpe “parece ter investido na premissa comum que é só realizando todas as fantasias sexuais e liberando toda energia sexual que toda liberdade e todo êxtase é possível” (Brenson, 1989). Se Mapplethorpe procura o êxtase do sexo como liberdade, Fani-Kayodé trabalhou o tema com referência à tradição religiosa iorubá, como transe.

Suas fotos mais de uma vez dão uma impressão de calma e intimidade, inclusive sexual, um êxtase pós-coito, talvez, como na foto, também de 1987, intitulada [“Técnica de êxtase”](#). Aqui, talvez de maneira mais óbvia, é possível identificar o que Hall chamou de “sensação de irradiação, de uma ternura, ao invés da apropriação agressiva”.

O nome Sonponnoi tem seu equivalente no Brasil em Obaluaiyé ou, o nome mais comum, Omolu, o orixá da doença e da cura. Associado à varíola e a outras doenças contagiosas – portanto à AIDS -, esse orixá tem seu corpo pintado com pontos. Em uma fotografia de Pierre Verger, vemos uma iniciada com essas marcas, sentada, as mãos juntas em repouso, braços desenhando curvas como em “Sonponnoi”. A mistura de simbologias



Imagem 10. “Iniciada”, de Pierre Verger (s/d). Imagem retirada da Internet.

africana, da pintura do corpo, e possivelmente cristã, das três velas, separa a imagem da foto etnográfica. O fotógrafo coloriu a foto depois de feita, aparentemente acrescentando os pontos pretos e certamente aqueles em tons de rosa na cópia mostrada aqui. A barriga pode indicar plenitude ou até a esfera de uma cabaça (recorrente nas fotografias de Fani-Kayodé), que é o mundo no cosmos iorubá, dividido em dois hemisférios: Orun ou o céu, entendido também como o domínio dos espíritos, e Aiyê ou o mundo material, o domínio dos vivos. Sua maneira de sentar indica o que eu chamaria de *stasis*, cujos usos em inglês indicam lentidão, estabilidade ou imobilidade, mas *stasis*, palavra em latim, também é a raiz etimológica de êxtase. Essa imagem se refere à AIDS, à

homossexualidade e a uma identidade africana que escapa ao controle dos sistemas de classificação estabelecidos, é diaspORIZADA. Ela não incita fantasias, ela é uma fantasia ou – conforme Hall nota -, tem a mesma relação com o mundo que um sonho, em que há deslocamento, substituição, condensação. As relações, mesmo que prismáticas, ao mundo “real” são o que possibilita a leitura do sonho em relação à vida acordada, ou da obra em relação ao mundo (Hall, 2005, p. 19). Fani-Kayodé não só brinca com o estereótipo, como fazia Josephine Baker. Ele traz uma figura com barriga feminina, faz da decoração ritual uma festa de cores e mostra um homem não só sentado, mas assentado, espiritual e corporalmente presente.⁴

O artista que contesta o estereótipo vendo através do olhar da representação, procura subverter a produção de sentido desde dentro de sua própria lógica. Ver através do olhar da representação é entrar num terreno em que os sentidos são instáveis, isto é, o olhar dominante pode se instalar, se impondo (lembrando Barthes) diante da multiplicidade de sentidos possíveis. Usar da contra estratégia não é só apresentar uma imagem desencaixada do estereótipo que possa atrair adesão ou identificação, mas vedar a entrada ao olhar degradante que tudo sabe desde antes e que interrompe o olhar desejanste. O sucesso de “Sonponnoi” talvez seja que, ao repelir o primeiro olhar falocêntrico, passa a comunicar *stasis*, dificultando a repetição ansiosa de um estereótipo, desacelerando o olhar curioso que a imagem provoca e dando tempo para perguntar, o que é isso, se não é o que espero? Com suas palavras em itálico e cotejamento de Mapplethorpe e Fani-Kayodé, então, Hall direciona nosso olhar para uma poética da imagem que repeliu o fetichismo e protelou *ad infinitum* a instalação do estereótipo.

A capacidade de significação Fani-Kayodé é fascinante, mas o que mais podemos pensar sobre o estereótipo? Que caminhos “O espetáculo do „outro”” abre para uma crítica a partir não de quem usa contra estratégias, mas de quem se vê preso às verdades naturalizadas dos estereótipos? O que pode fazer o público branco, além de valorizar a boa arte negra? Afinal, o texto de Hall não está orientado somente a desmontar as engrenagens do estereótipo e mostrar como Fani-Kayodé conseguiu deixá-las à vista, mas de intervir na intelecção de estudantes brancos.

(Mais) uma história do estereótipo do corpo negro

A série de imagens do corpo negro que Hall monta se refere à história do imperialismo britânico, do escravagismo e suas reverberações pós-coloniais. Essa iconografia tem semelhanças com a brasileira, nas imagens da escravidão. Mas quando trata dos

primórdios da cultura de massa, localizados na publicidade de bens de consumo doméstico a serviço do imperialismo britânico, os caminhos divergem. Um exemplo é o anúncio de Bovril (Hall, 1997, p. 241), uma espécie de Nutella salgada feita de extrato de carne que se consome até hoje; no anúncio, o nome do produto traça a rota na África do Sul de lorde Roberts, comandante do exército, quando anexou o Orange Free State ao império britânico em 1900.⁵ Essa

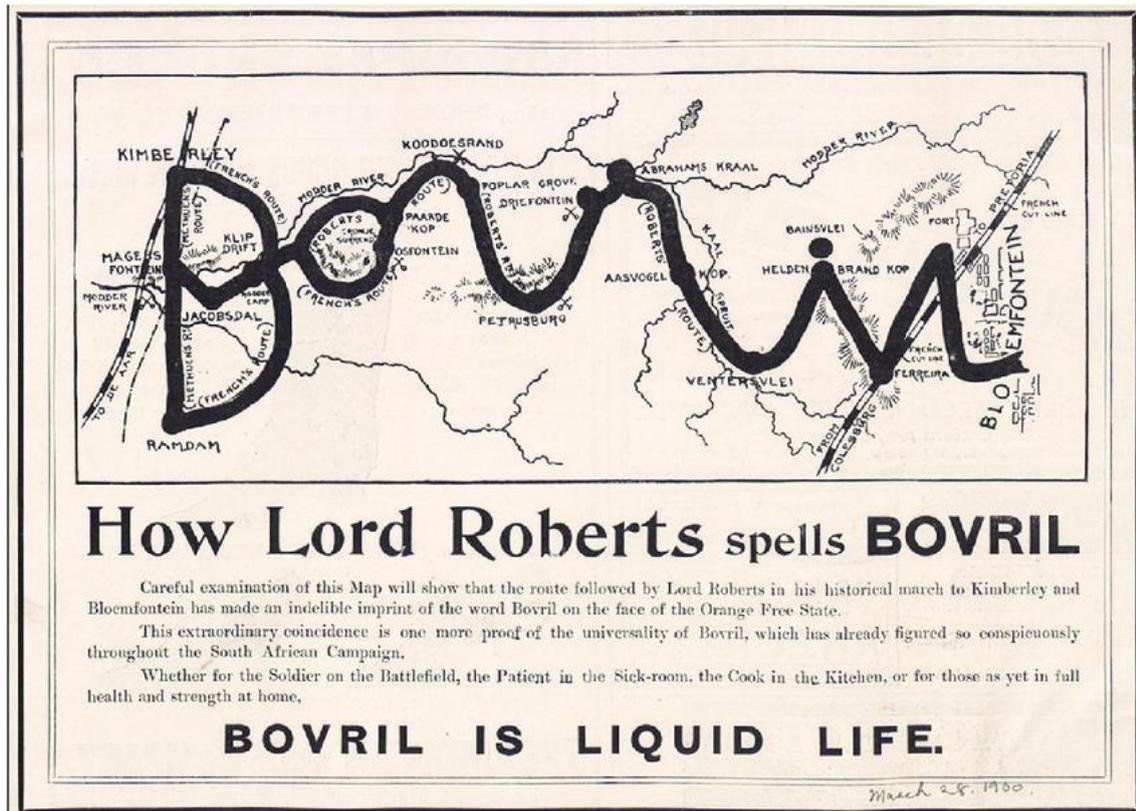


Imagem 11. Anúncio da Bovril reproduzido em Stuart Hall. "The Spectacle of the „other"". *op. cit.*, p. 241.

mistura das glórias da dominação mundial com a vida cotidiana não encontra equivalência na história brasileira. Para a história brasileira da cultura visual, não basta fechar-se dentro das fronteiras do país e imaginar outra história gloriosa para ele. Precisa também levar em conta o poder colonial e a admiração da elite branca brasileira da virada do século por tudo o que era francês, que chegou aos extremos do uso de várias camadas de roupa de lã no calor de quarenta graus. Needell (1987, p. 163-171) nota que o motivo da identificação com a França dessa pequena camada da população brasileira (ele calcula que eram 500 famílias – p. 237-242) era de se legitimar como a parte dominante de uma população majoritariamente negra e pobre (Reis, 2000), com que essas mesmas pessoas, suando em seus ternos ou navegando suas crinolinas com dificuldade, cruzavam nas ruas do Rio de Janeiro e Recife.

Certamente, anúncios parecidos não eram completamente estranhos ao Brasil e não é raro que um produto ou imagem popular sirva às elites quando deslocado do contexto original. Mas parece estranho pular, na história do estereótipo e dos meios de comunicação no Brasil, diretamente para a época dos meios eletrônicos, do rádio e à televisão. Nas universidades brasileiras, em traços breves, se ensina a teoria da comunicação baseada em uma história dos meios de comunicação de massa entendida como o longo desenvolvimento da imprensa europeia, que se massifica no século XIX dentro dos limites da alfabetização e da urbanização, que por sua vez provocam reflexões sobre a opinião pública e multidões. Nesse período, chega o telégrafo e serve novas necessidades globais. Depois, aparece o que mais interessa: o rádio, a televisão e os meios digitais que, sucessivamente, caem do céu em cima de uma população ansiosa por modernidade e facilmente encantada por mestres manipuladores.⁶ Nessa última fase, o Brasil entra no *mainstream*, tendo uma forte tradição de rádio, televisão e redes sociais.

A pergunta, então, é menos sobre a mídia do que o análogo, no Brasil, do imperialismo e colonialismo populares, conforme evidenciados nas imagens mostradas por Hall. Proponho atenção à conjuntura brasileira nessa mesma época: (1) a forte influência cultural francesa entre as elites econômicas e governantes, (2) a escravidão que findava e por fim, foi abolida em 1888, (3) o aumento da imigração europeia para substituir ou deslocar a população negra do trabalho mais qualificado, (4) a força do racismo científico europeu que encontrou no Brasil um campo de pesquisa e apoio entre cientistas, intelectuais e governantes da época. Desse modo, sugiro acrescentar a uma história da comunicação no Brasil e à história que embasa as teorias da comunicação lidas no país o grande meio de comunicação que eram as exposições universais e, dentro delas, as fábricas de estereótipos que eram as exposições etnográficas.

As exposições universais e os zoológicos humanos eram eventos multimídia, meios de comunicação sinestésicos, com a presença de públicos massivos, divulgação em cartazes e “vendas impressionantes e, portanto, rentáveis de cartões postais das pessoas exibidas nos locais das exposições” (Blanchard et alii, 2011b, p. 22). O envio desses cartões (uma invenção dos anos 1860) espalhava as imagens dessas mostras dos povos colonizados e ajudava a difundir discursos que reinventaram, em nome do conhecimento científico e da modernidade, a hierarquia social eurocêntrica de tal maneira a inserir as populações colonizadas embaixo da pirâmide das classes sociais.⁷ O panorama das cidades

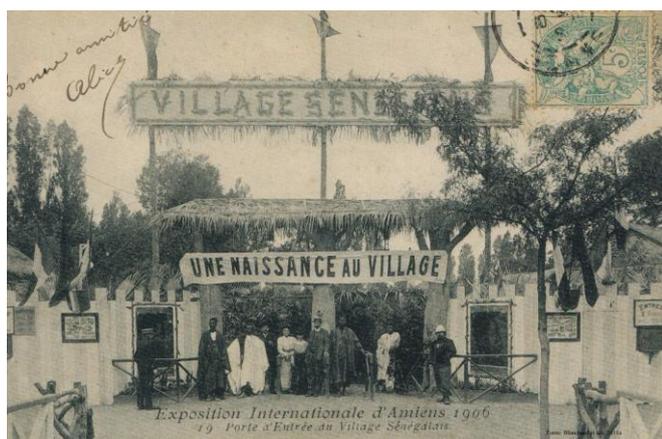


Imagem 12. Cartão postal: Aldeia senegalesa, Amiens, 1906. In: Blanchard, et alii, 2011a.
Imagem 13. Cartão postal: Aldeia senegalesa, Liège, 1905. (*Village Sênegalais. Le Bassin*).

mudava, com construções como a Torre Eiffel, de 1889. Organizadas por entidades governamentais, empresas ou ambas, as exposições promoviam o consumo de novos produtos industrializados, apresentavam avanços tecnológicos – como a iluminação elétrica na exposição de Chicago em 1893 - e tinham espaços dedicados ao cinema, inicialmente entendido como uma variante da fotografia (Morettin, 2011). Eram verdadeiros fenômenos de mídia e cultura de massa a serviço do imperialismo e do capitalismo cujas notícias podem ter chegado às elites brasileiras pela imprensa francesa, como *L'illustration* e *Revue des deux mondes* (Needell, 1987, p. 109), quando não por visitas pessoais dessas mesmas elites ou em reportagens da própria imprensa brasileira. Incorporar esses eventos à história que embasa teorias de comunicação lidas no Brasil e à história cultural brasileira é uma forma de contribuir para abordagens decoloniais aos estudos da comunicação. Portanto, porque não reler teóricos clássicos, como, por exemplo, Le Bon, Benjamin e Adorno, à luz dessa história e como testemunhas de sua época?

Conclusões

Este texto faz uma leitura de “O espetáculo do „outro””, de Stuart Hall, principalmente através de suas imagens. A leitura permitiu uma compreensão mais precisa do que é a forma mais recomendado por Hall de contestar o estereótipo. Procurou comentar o texto de Hall de maneira a observar, em sua intervenção pedagógica sobre problemas da estereotipia na Grã Bretanha e pensar o que essa intervenção pode apontar para o estudo e ensino desse tema no Brasil, agora. Sugeriu a necessidade de adequar a história implícita nas teorias do estereótipo à discussão da colonialidade do poder como matriz do racismo, antes do trauma do nazi-fascismo. Isso permite recolocar a questão da relação entre o fascismo e o racismo contemporâneos.

O trabalho focou especialmente a noção de Hall que o estereótipo possa ser contestado por uma estratégia de “ver através do olhar da representação”. Mostra que essa estratégia é um trabalho pós-estruturalista ágil, de colocar em jogo muitas perspectivas ao mesmo tempo, sem imaginar que há um “lado de fora da representação”. Hall, e este texto, trabalham com táticas e estratégias de artistas negros. Será possível brancos e brancas ter sua própria estratégia de colocar o olhar da representação racista na berlinda?

Levantou-se a possibilidade de os zoológicos humanos serem um elo perdido na história que sustenta teorias da comunicação, que ajudaria a explicar a trajetória racista da indústria cultural desde seus inícios. A banalidade de discursos e atos racistas pode ser explicada pelo fato de pessoas não brancas terem sido exibidas e suas vidas encenadas em megaeventos de promoção, difusão e venda de produtos. Nem todo racismo é da memória atávica da escravidão. A hipótese da normatização do racismo brasileiro a partir não só da escravidão, mas da encenação da diferença e hierarquia radicais nos zoológicos humanos (e seus sucessores no rádio ou na televisão, sempre dando o *frisson* do fetiche) tem como consequência que não é necessário ser descendente de escravocrata para ter sido treinada para protagonizar práticas racistas. As encenações de superioridade branca nas exposições etnográficas, ansiosamente repetidas por décadas, são bastante próximos no tempo. O caráter mediado, isto é, a maneira em que as encenações envolviam o público em uma narrativa da supremacia branca, narrativa que conseguiu se entranhar nos interstícios entre ficção e não ficção explicados por Eco, traz para a intimidade das conversas cotidianas, tão certamente quanto um anúncio do sabonete Pears ou do alimento Bovril, a violência simbólica da hierarquia racial brasileira.

Referências

- Barthes, Roland. (1970 [1957]). *Mythologies*. St. Albans: Granada, 1970.
- Barthes, Roland. (1993 [1957]). *Mitologias* (9ª ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bhabha, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Blanchard, Pascal et alii (orgs.) (2011a) *Exhibitions: L'invention du "sauvage"*. Paris: Actes Sud.
- Blanchard, Pascal et alii. (orgs.) (2011b) *Zoos humains et exhibitions coloniales: 150 ans d'inventions de l'autre*. Paris: La Découverte.
- Brenson, Michael. (1989). Review/Art; The Many Roles of Mapplethorpe, Acted Out in Ever-Shifting Images. *The New York Times*, Seção 1, p.11, 22 jul. Disponível em: <https://tinyurl.com/y34sjd8d>
- Briggs, Asa e Burke, Peter. (2004). *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Brooks, Daphne Ann. (2007-2008). The End of the Line: Josephine Baker and the Politics of Black Women's Corporeal Comedy. *Scholar & Feminist Online*, New York: Barnard Center for Research on Women. Nos.6-1, 6-2. Disponível em: http://sfoonline.barnard.edu/baker/brooks_01.htm
- Coly, Ayo Abiétou. (2008). Housing and Homing the Black Female Body in France: Calixthe Beyala and the Legacy of Sarah Baartman and Josephine Baker. In: Thompson, Barbara (org.). *Black Womanhood: Images, icons and ideologies of the African body*. Seattle: University of Washington Press/Dartmouth: Hood Museum.
- Eco, Umberto. (1998). *Cinco escritos morais*. Rio de Janeiro: Record.
- Eco, Umberto. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fani-Kayodé, Rotimi e Hirst, Alex. (1996). *Photographs*. Londres: Autograph/Paris: Revue Noire.
- Fani-Kayodé, Rotimi. (1992). Traces of Ecstasy. *Revista Ten*.8, 2(3), 64-70.
- Gilman, Sander L. (1985). *Difference and Pathology: Stereotypes of sexuality, race and madness*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gupta, Sunil. (2018). Sobre fotografia: entrevista de Stuart Hall. *Revista ECO-Pós*. 21(3), 170-174. https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22529
- Hall, Stuart; Sealy, Mark. (2001). *Different*. London: Phaidon.
- Hall, Stuart. (2005). Assembling the 1980s: The Deluge – and After. In: Bailey, David A.; Baucom, Ian e Boyce, Sonia (orgs.). *Shades of Black: Assembling black arts in 1980s Britain*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hall, Stuart. (1997). The Spectacle of the "Other". *Representation: Cultural representation and signifying practices*. Londres: Sage/Open University, 223-290.
- Hall, Stuart. (2016). O espetáculo do "outro". *Cultura e representação*. (Org. Arthur Ituassu) Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio.
- Hook, Derek. (2005). The racial stereotype, colonial discourse, fetishism, and racism. *Psychoanalytic Review*, (92)5, 701-734. Versão online citada: London: LSE Research Online. <http://eprints.lse.ac.uk/archive/00000954>
- Julien, Isaac. (1995). *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*. (filme).

Lima, Luiz Costa (org.). (2000 [1969]). *Teoria da cultura de massa* (5ª ed. rev.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Mapplethorpe, Robert. (2010 [1986]). *The Black Book*. Munique: Schirmer/Mosel.

Martín-Barbero, Jesús. (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Mattelart, Armand e Michèle. (1999). *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola.

McClintock, Anne. (2010). *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

McLuhan, Marshall. (1971 [1964]). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.

Morettin, Eduardo. (2011). As exposições universais e o cinema: história e cultura. *Revista Brasileira de História*. (31)61, 231-249.

Needell, Jeffrey D. (1987). *A tropical Belle Epoque: Elite culture and society in turn-of-the-century Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reis, João José. (2000). Presença Negra: conflitos e encontros. In: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/evolucao-da-populacao-cor.html>.

Quijano, Aníbal. (2014). Colonialidade del poder y clasificación social. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Simas, Luiz Antonio; Rufino, Luiz. (2018). *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula.

Sovik, Liv e Buarque de Hollanda, Heloisa. (2004). "O papa negro dos estudos culturais. Entrevista de Stuart Hall". *Jornal do Brasil*, Caderno "Idéias", 3 jan., p.3

Wolton, Dominique. (2004). *Pensar a comunicação*. Brasília: Editora UnB.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 23 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



[†] Um estudo encomendado pelo governo britânico poucos anos depois da publicação de "O espetáculo do „outro"" mostrou que, no ano letivo de 2001-2002, 16% do corpo discente total das

instituições de ensino superior era negro ou de minorias étnicas, mas só 5% dos estudantes da Open University. (CONNOR et alii, 2004, p. 44)

² A foto “*Man in a Polyester Suit*” (Mapplethorpe, 1980) está disponível aqui: <https://news.artnet.com/market/robert-mapplethorpe-polyester-suit-sells-338631>.

³ Hall usa a fotografia de Mapplethorpe (1946-1989) como referência e contraste com a de Fani-Kayodé, que ilustra “ver através do olhar da representação. Por isso e por falta de espaço, abrimos mão de contar seu percurso artístico, cujos inícios foram narrados por Patti Smith em *Só garotos* (2010) e que gerou material crítico amplamente disponível.

⁴ Outras fotos contestam mais diretamente Mapplethorpe (como “Falo dourado”, de 1987-8, ou “O bebedor de leite”, de 1983), enquanto outras ainda apresentam corpos extáticos mostrando sem mostrar a causa sexual (“O vendedor de peixe”, de 1988, e “Nada a perder (Corpos de experiência)”, de 1989). Grande parte dessas está disponível no site da *Revue Noire* <https://www.revue noire.com/en/rotimi-fani-kayode-photo/>. Outras seleções estão no site Afreaka: <http://www.afreaka.com.br/notas/fani-kayode-sensibilidade-e-transgressao-na-fotografia-homoerotica-africana/> e anexada a uma matéria no Huffpost: https://www.huffpost.com/entry/rotimi-fani-kayode_n_1367994.

⁵ O texto do anúncio diz:

“COMO O LORDE ROBERTS SOLETRA BOVRIL

A examinação cuidadosa deste mapa mostrará que o caminho seguido por lorde Roberts em sua marcha histórica para Kimberley e Bloemfontein fez uma marca indelével com a palavra Bovril na face da bacia do Orange Free State.

Essa coincidência é a prova viva da universalidade de Bovril, que já teve um papel tão proeminente na campanha da África do Sul.

Seja para o Soldado no Campo de Batalha, o Paciente na Enfermaria, a Cozinheira na Cozinha, ou para os que ainda não alcançaram plena saúde e força em casa,
BOVRIL É VIDA LÍQUIDA.”

⁶ Podemos ver variantes dessa periodização, mesmo por omissão de referências a casos não europeus ou estadunidenses, entre outros, em *Uma história social da mídia: De Gutenberg à Internet*, de Briggs e Burke (2004) e em Wolton, que lista como “instrumentos” da abertura para a comunicação, “Os correios, a livreria e a imprensa, simultaneamente com o comércio terrestre e marítimo [...] acelerado pelas ferrovias, pelo telefone e por todas as técnicas do século XX” (Wolton, 2004, p. 50). *A História das teorias de comunicação*, de Armand e Michèle Mattelart, começa com a demanda por organização social e gestão das multidões nas cidades (europeias) do século XIX e no que segue não extrapola os limites do norte atlântico (Mattelart, 1999, p. 13-28). Jesús Martín-Barbero é um caso curioso, pois ele é incansável na busca do povo e do popular latino-americanos no meio à cultura midiática, com ênfase na televisão, e merece uma releitura não como teoria da mídia mas como história cultural latino-americana do século XX (Martín-Barbero, 1987). A primeira edição de *Teoria da cultura de massa*, organizada por Luiz Costa Lima, data de 1969. Como contém textos de Adorno, Barthes, Benjamin, Lazarsfeld, Marcuse e McLuhan, serviu por muitos anos. Lima procura, na introdução, adequar as teorias da cultura de massa europeias e estadunidenses às particularidades brasileiras, mas focaliza o século XX, pois para ele a cultura de massa depende não só de tecnologias mas do esmaecimento da cultura rural ou folclórica (Lima, 2000, p. 65-66). Marshall McLuhan (1971/1964) sempre contemporâneo, relata a história da mídia pelo retrovisor a partir da tecnologia de comunicação, o que coloca em segundo lugar aspectos políticos da história cultural que nos interessam aqui.

⁷ As exposições etnográficas têm sua própria história. A exposição de grupos humanos trazidos de territórios conquistados data do império romano, mas a particular exploração da presença dessas pessoas para fins científicos e de diversão tem um precursor, segundo Blanchard (2011a, p. 28),

com a exibição de Saartje Baartman em Londres e Paris a cientistas e curiosos. A partir dos anos 1830, pessoas como ela foram apresentadas com os *freaks*, anões, gigantes e outros, em espetáculos circenses que faziam turnês pela Europa e os Estados Unidos. A partir dos anos 1870, intensificou-se o interesse de antropólogos e médicos pelos zoológicos humanos. Calcula-se que durante um pouco mais de um século, entre 35 e 40 mil “indígenas” de diversos lugares foram “figurantes” em exposições das mais diversas (Blanchard et alii, 2011a, p. 26).

**ESTRUCTURAS DEL SENTIR: REVISITANDO UNA NOCIÓN PARA ESTUDIAR
LAS MANERAS EN QUE SE EXPERIMENTAN Y ENCARNAN LAS
TRANSFORMACIONES SOCIOCULTURALES**

**STRUCTURES OF FEELING: REVISITING A NOTION TO STUDY THE WAYS
IN WHICH SOCIOCULTURAL TRANSFORMATIONS ARE EXPERIENCED AND
EMBODIED**

Por Germán Pinque

Resumen: El trabajo es una revisión y exploración de un concepto central de los estudios culturales, las “estructuras del sentir”, de uno de los autores principales de esta tradición, Raymond Williams. El texto se plantea como un ensayo guiado por el interés o la motivación de enriquecer la *imaginación* teórica o metodológica para estudiar los fenómenos culturales actuales a partir de la definición, la reflexión y la re-contextualización de este concepto y de la obra de este autor. Fundamentalmente, se concentra en los aspectos en que esta noción puede servir a la teorización de los procesos y cambios socioculturales y arrojar luz y atención sobre una dimensión clave— la de los sentimientos y los afectos— para entender las modalidades en que se experimentan y encarnan las transformaciones contemporáneas. El texto recapitula las críticas que ha recibido el concepto y sugiere algunas ideas acerca de los caminos que pueden seguirse a partir de él.

Palabras clave: Estructuras del sentir; experiencia; transformaciones culturales

Abstract: The work that follows is a revision and exploration of a central concept of cultural studies, the "structures of feeling", by one of the main authors of this tradition, Raymond Williams. The text is presented as an essay guided by the interest or motivation to enrich the theoretical or methodological *imagination* to study current cultural phenomena from the definition, reflection and re-contextualization of this concept and of this author's work. Fundamentally, it concentrates on the aspects in which this concept can serve to theorize sociocultural processes and changes and shed light and attention on a key dimension — that of feelings and affections— to understand the modalities in which contemporary transformations are experienced and embodied. The text also makes a brief critical

journey through the theoretical and methodological challenges of this notion, and suggests some ideas about the paths that can be followed from it.

Keywords: Structures of feeling; experience; cultural transformations

Los conceptos construyen miradas y objetos de estudio, y su clarificación, revisión o crítica “es una de las condiciones fundamentales del rigor y uno de los instrumentos más eficaces de la vigilancia epistemológica”, señalan Bourdieu, Chamboredon y Passeron en *El oficio del Sociólogo* (2002, p.138). Estas condiciones e instrumentos suponen explicitar metódicamente los presupuestos, consecuencias y relaciones que se construyen y están implicados en ellos, y de este procedimiento puede esperarse una mayor univocidad de sus sentidos, una toma de consciencia de su complejidad o una neutralización de sus connotaciones cotidianas, afectivas, sociales (Bourdieu et al., 2002, p.263).

Asimismo, este examen puede evitar los múltiples riesgos presentes en el trabajo de investigación: hipostasiar o fetichizar los conceptos, o caer en simplificaciones, ambigüedades o incoherencias. Pero, a pesar de las virtudes de toda clarificación, crítica y revisión de los conceptos, estas nunca pueden determinar sus “propiedades puras” ni conquistar su validez o generalidad al menos sin pasar por la investigación empírica o la verificación experimental, es decir, esto no puede resolverse o conquistarse lingüística, lógica o argumentativamente, como señalan los sociólogos franceses (Bourdieu et al., 2002).

Sin embargo, como sostiene Lahire, aun cuando el valor científico de los conceptos sociológicos resida en el encuentro y confrontación con el mundo social, su validez también puede reconocerse a partir de la “capacidad que tengan para captar y organizar elementos” de ese mundo (2006, p.64) y, como el autor también sugiere, la reflexión y clarificación de tales conceptos puede amplificar la “imaginación sociológica en materia de construcción de objetos” (2006, p.65) y aumentar el control de los enunciados que se producen. De la misma manera, a la crítica y revisión de conceptos pueden reconocérsele otras propiedades o *virtudes*: aclarar intenciones teóricas y legados problemáticos y permitir realizar ajustes y reformas conceptuales para utilizar estas *palabras* en nuevos proyectos.

Esta *clarificación* es significativa en otros aspectos y se vuelve incluso necesaria debido a que los conceptos están *marcados* por situaciones históricas respecto de las

cuales fueron forjados: como afirma Raymond Williams respecto de las “palabras claves” (2008), estas son indicativas y significativas de ciertas formas de pensamiento, de ciertas formas de ver la cultura y la sociedad, de ciertas experiencias claves que se hacen en determinados momentos históricos y, puede agregarse, solo renovándolas pueden tener sentido en otros contextos. En síntesis, la clarificación de los conceptos puede despertar la imaginación sociológica o científica, su crítica y revisión aclarar y orientar intereses, y su ajuste y puesta a punto, servir a la consecución de proyectos y tareas empíricas inéditas, productivas: como propiciar nuevas maneras de mirar y observar la realidad social.

En este sentido se plantea el trabajo que se desarrolla a continuación, aunque más que orientarse a la revisión y crítica, se plantea más bien en los términos de una *exploración*: me centraré en un concepto reconocido de los estudios culturales, las “estructuras del sentir”, de uno de los autores centrales de esta tradición, Raymond Williams, con la finalidad de usar este concepto y la obra de este autor para, como dice él mismo acerca de las palabras claves: intentar “encontrar nuestro camino” en ellas y cambiarlas en la medida en que sea necesario (2008, p.28). El trabajo que se presenta es exploratorio también en el sentido de que no es exhaustivo, sistemático; está guiado por el interés o la motivación de enriquecer la *imaginación* teórica o metodológica, tal como se aludió, re-contextualizando un concepto que *da para pensar* y que se vislumbra con posibilidades y sentidos significativos —aun cuando en este trabajo de revisión y reconstrucción se efectúe cierta violencia sobre el mismo, como advierte Larrosa sobre los efectos que tiene el pensamiento sobre los objetos que se abordan mediante el ensayo como género de escritura (2000, p.259)—.

La selección de este concepto no es casual, está guiada por cierto interés y responde a ciertas temáticas y problemáticas actuales: me refiero a la renovación y presencia de la noción de estructura de sentimiento, o al menos de sus ecos y resonancias, en nuevos desarrollos teóricos: por ejemplo, en los estudios sobre la experiencia y los afectos o las teorías de la afectividad, que recorren los estudios culturales y las ciencias sociales en general. De hecho, los afectos parecen convertirse en la clave de lectura que faltaba para desentrañar los misterios de la política y el poder (véase por ejemplo Beasley-Murray, 2010): las disciplinas se vuelcan al estudio de cómo se construyen históricamente las emociones o qué papel cultural o político tienen los nuevos medios, lenguajes y géneros en ello. El aporte de Williams, junto con los de otros autores que intentaron pensar también la experiencia, los afectos, etc., es, en este sentido, clásico, estimulante, significativo, para repensar estas cuestiones y mirar la

actualidad, el presente, a partir de formas de análisis y miradas sobre la comunicación, el lenguaje, la sociedad y la cultura de carácter más procesuales y contextualizadoras.

El concepto

El concepto de estructura de sentimiento fue desarrollado y usado intermitentemente por Williams a lo largo de sus obras. Sarlo afirma que es uno de sus conceptos claves y el aspecto teórico más revelador de su trabajo, aunque también sostiene que es una noción que plantea tantos problemas como los que intenta abordar (1993, p.14). En *Marxismo y Literatura* (2000) el autor dedica todo un capítulo a su definición y desarrollo, pero aparece en obras anteriores, como en *Cultura y Sociedad* (2001) o *La larga revolución* (2003), en ambos casos, entre otras cosas, para referir aquello que es capturado o comunicado por escritores, críticos o artistas, y que tiene que ver no con lo que se dijo o hizo, sino más bien con cómo se vivieron o sintieron o cómo se viven y sienten las cosas en una época, en un lugar determinado, y en muchos casos, por parte de una generación en particular. Stuart Hall dice que el concepto surge originalmente "en un pequeño libro titulado *Preface to Film*, que [Williams] escribió y publicó (en 1954) con Michael Orrom, un director de cine" y que está asociado al sentido —delicado e intangible— de la calidad de vida en un periodo determinado (2010, p.550).

Las estructuras de sentimientos llaman la atención y enfatizan lo vivido, lo inmediato, lo inarticulado, lo presente; hacen referencia al reinado de las reacciones o respuestas inéditas, a las decisiones o disposiciones que no tienen fundamento en una tradición, en el aprendizaje o en la inculcación previa, aunque sí, como sostendría Marx refiriéndose a la "superestructura de sentimientos", en condiciones sociales de existencia (citado por Williams, 2000, p.95). En este sentido, las estructuras de sentimientos expresan un sentido particular de la vida que remite a la vez a una comunidad particular de experiencias. Metodológicamente, es una "hipótesis cultural" (Williams, 2000, p.155) sobre los elementos y conexiones entre elementos que animan impulsos y elecciones: ella representa un intento de comprender la presencia de tales elementos y conexiones en una generación o un período, presencia que se hace evidente a partir de regularidades o, en última instancia, en *patrones* determinados.

De esta manera, el concepto puede entenderse como una manera de abordar las preguntas que hicieron quienes fundaron y desarrollaron los estudios culturales: "¿Hacia dónde va la sociedad? ¿Qué le está pasando a la cultura?" (Hall, 2017, p.35): las estructuras de sentimiento —o de la experiencia, como también las denomina Williams— son una suerte de indicador de "cambios de estados" o de "estados" emergentes, de

cierto trabajo cultural, creativo, que realizan determinados grupos o generaciones. En este sentido, el concepto dirige la atención hacia aquello evanescente e intangible que se expresa en las subjetividades e interacciones de múltiples maneras, que implica o advierte sobre posibilidades de un cambio sociocultural, que incluso incluye, como se verá, la resistencia u oposición a la cultura dominante y cuyos “contenidos” ni siquiera son necesarios “articular” para reconocer o tener efectos. Es decir, no se necesita “esperar una definición, una clasificación, o una racionalización” de estas estructuras para que ejerzan presiones o establezcan límites efectivos sobre la experiencia y la acción (Williams, 2000, p.154); ellas tienen ese potencial: son en definitiva lo que está en camino y puja por ser y realizarse, lo que se pone de manifiesto en percepciones, preocupaciones o estilos de trabajo de múltiples maneras, aunque con una dirección u orientación incierta¹.

Las estructuras de sentimientos se definen entonces por esos “elementos” y sus relaciones, pero, simultáneamente, por su *constitución afectiva en la conciencia* y su devenir gradual hacia una aparente objetividad, hacia un activo “consenso” generacional, de clase, de grupo (Williams, 2000, p.63). De esta manera, advierten sobre un “principio” que organiza la conciencia colectiva e incide en su coherencia e identidad. Esa “estructura”, esa compleja unidad e interrelación de elementos es lo que debe analizarse, y analizarse insistiendo, como Williams resalta, en que le subyace un “proceso social y material total y conexo” (2000, pp. 163-164).

Como a la producción del arte, a las estructuras de sentimientos es necesario abordarlas como un “proceso formativo” en tiempo presente, un proceso activo que demanda “lecturas” igual y específicamente activas (Williams, 2000, p.151). Es decir, no remiten a formas fijas ni siquiera al pensamiento de lo que se está viviendo: es para Williams lo que se vive, o son las formas o elementos, los sentimientos o pensamientos en su “fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido” (2000, p.53). Tampoco, vale repetirlo, son un fenómeno de índole personal o individual, aunque lo parezcan en un primer momento; por el contrario, como se señaló, son efectivamente colectivas, sociales, dirá Williams —y esto, en contra de una concepción de lo social reducido a formas fijas, explícitas, conocidas—.

Además, la idea de una estructura de sentimientos “puede relacionarse específicamente con la evidencia de las formas y las convenciones” en el arte y la literatura (Williams, 2000, p.157). Las referencias a la literatura y al arte no son casuales en el autor: en su trabajo, en sus análisis, son consideradas como aquello donde se trasciben y registran nuevos sentimientos, donde se comunican experiencias

aparentemente personales y se las convierten en lo que en su obra *Cultura y Sociedad* llama, por ejemplo, un “hito” (2001, p.21): algo que expresa y supone que se ha alcanzado una nueva forma de hablar, de ver, de sentir, de experimentar. Así, el arte es, desde la perspectiva de Williams, uno de los medios privilegiados para “articular” los procesos y cambios socioculturales que están teniendo lugar. Es interesante considerar, en este sentido, cómo el autor estima y *autoriza* a los textos —al igual que a sus productores— como lugares donde se articulan las experiencias, donde se forjan relaciones con la subjetividad, con el lenguaje, con las posibilidades de explorar y descubrir con ellos y mediante ellos las texturas experienciales y afectivas de la sociedad.

Por todo lo anterior, enfocarse en el análisis de las estructuras de sentimiento significa dirigir la mirada hacia experiencias *en proceso* que tienen lugar en una o diferentes áreas sociales, y es atender también a los “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” en ellas (Williams, 2000, p.155); en definitiva, es enfocarse en experiencias colectivas nacientes que aunque parezcan aisladas o privadas, están conectadas y emergen de una “continuidad viviente e interrelacionada” que se identifica con esas áreas específicas —áreas muy diferentes entre sí— y que solo en un “estadio posterior” son reconocidas plenamente como sociales: “cuando han sido (...) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones” (Williams, 2000, p.155). Las estructuras del sentir son así una dimensión de lectura mediante la cual el análisis cultural y social releva “muestrarios” culturales emergentes en una sociedad, en un tiempo determinado (Williams, 2000).

Stuart Hall sostiene que el objeto de análisis que Williams llama “estructura de sentimientos” es una cultura distintiva y emergente de las interacciones entre diferentes grupos y clases que se expresa y manifiesta en prácticas sociales; a los fines metodológicos, la indagación de este *objeto* se traduce en descripciones o recreaciones de cómo es pensar y actuar en relación con determinados problemas particulares o, más aún, implica identificar cuáles son los elementos y relaciones claves de esas estructuras subyacentes presentes en diferentes áreas, prácticas o esferas sociales: ideas, palabras, definiciones, comportamientos, percepciones, preocupaciones, estilos de trabajo, etc. (2017, pp. 61-63). De hecho, es la expresión o manifestación de esos elementos en distintas áreas o prácticas lo que indica la existencia y emergencia de una estructura de sentimientos.

Pero hay un elemento al que Williams le atribuye mucha mayor importancia que la que reconoce Hall, y es la presión, la tensión, la resistencia, que llevan añejas las estructuras de sentimiento, junto con las posibilidades de que generen un cambio cultural

o transformen las estructuras sociales o incluso la subjetividad, en cuanto subjetividad en proceso de transformación. Las estructuras de sentimiento son lo preemergente, lo inarticulado, lo productivo —más que lo reproductivo— y, probablemente quiera decir Williams, lo que se vive de manera perturbadora, emocional, lo que se siente como una inquietud, una latencia, un bloqueo. Es el flujo de la experiencia: algo que apenas se ha iniciado conscientemente como práctica, algo que está en proceso de articulación a través de “formas”, “figuras semánticas”, “símbolos” oblicuos y ambiguos al sentido común (Williams, 2000, pp. 156-157), algo que está organizado o configurado de maneras muy diferentes a los fenómenos sociales o institucionales que se analizan habitualmente y que requieren por lo mismo otras formas de análisis. Tal como Terry Eagleton señala, lo que Williams pretende definir o caracterizar así es

la estimulación de formas de conciencia «emergente», que luchan por abrirse paso, pero que no han alcanzado aún el carácter formalizado de los sistemas de creencias a los que se enfrentan (...) Dichas experiencias sociales aún ‘en fase de solución’, [son] activas y apremiantes, pero no articuladas aún de manera plena... (2005, p.76).

El concepto es, desde este punto de vista, una respuesta, un camino para pensar y llevar a cabo análisis de la realidad sociocultural que vayan más allá de las formas *estructuradas*; se enfoca e interroga por el surgimiento de lo nuevo, lo que puede crear un cambio, lo que se escapa y resiste a lo hegemónico y lo que *lo hegemónico* intentará al fin y al cabo incorporar, articular. El concepto representa así una dimensión —o cualidad— central para analizar y estudiar el presente y en particular, por qué no, a la cultura de los medios actual, a su funcionamiento *afectivo*, dinámico, aquello que, como insiste Williams en su ensayo (2000), constituye y remite al sentido viviente de realidad de muchas personas.

Así, de la misma manera en que el autor atribuyó mucha importancia a la literatura, al lenguaje, a la práctica de la escritura como lugar, objeto, espacio, agente donde pueden descubrirse, identificarse, articularse, analizarse, renovaciones, emergencias —especialmente, a través de cambios en el significado de las palabras, como sugiere en su obra *Palabras claves* (2008)—, puede plantearse hasta qué punto este enfoque no puede también extenderse hacia los textos *mediáticos* o, aún más, hacia el lenguaje o los lenguajes (sonoros, visuales, gestuales, etc.) y sus diversos productos u objetos semióticos. Es decir, vale preguntarse de qué manera en ellos se están produciendo y articulando aspectos importantes de la sociabilidad, la subjetividad, la

cultura y, asimismo, de qué manera pueden constituirse en medios para reflexionar sobre la experiencia —para formularla, “formarla” y conocer además la “comunicabilidad social” de esa reflexión y formulación, como ha sugerido Williams—.

Este énfasis en lo emergente, o lo pre-emergente, en los nuevos significados, relaciones, prácticas y valores que se viven y sienten activamente y que, como se afirmó, informan, limitan, presionan, dirigen la experiencia, la percepción o la acción, entablando activamente relaciones con la cultura residual o dominante (Williams, 2000), se propone así como una valiosa dimensión de análisis sociocultural. Hay en este concepto un intento de teorizar los procesos y cambios socioculturales poniendo al sentimiento, al sentir, como una de las modalidades en que experimentamos, nos comprometemos y “encarnamos” transformaciones, y también un intento por llamar la atención y teorizar la constitución afectiva de determinados elementos en la conciencia, en la subjetividad. Por su supuesto, el análisis de este objeto no carece de dificultades; se puede afirmar de él lo que ha afirmado Thompson acerca de la noción de clase, hay en él un “proceso fluido que elude el análisis” (2012, p.27), algo que siempre está encarnado en gente real y en un contexto real, que cobra existencia de resultados de experiencias comunes y que se hacen frente a otros que no las hacen de la misma manera; además, tal como agrega el historiador, aunque pueda advertirse “cierta lógica” en respuestas comunes, no se podría formular una ley... y si bien puede surgir una experiencia común de las mismas, nunca surgen de la misma manera (2012, p.28). Asimismo, el concepto y el análisis que pone a trabajar Williams en su obra, también demanda, como un antídoto contra la fragmentación o la *autonomización* de las categorías (2002), que se ponga en relación esas estructuras de sentimiento con la “totalidad”: es decir, que se interpreten o reconstruya su significado en el contexto sociocultural e histórico más amplio de su emergencia, todo lo cual agrega mucha mayor complejidad al análisis.

Enfatizar lo preemergente y tratar de representarlo en estructuras de sentimiento tiene otras dificultades: no se sabe bien cómo ni por qué aquello preemergente que pueda identificarse es o será posteriormente parte una formación social. Quizás como ha sido sugerido por varios críticos este concepto funcione de manera retrospectiva, cuando se sabe lo que ocurrió. Por otra parte, a pesar del reconocimiento al arte y a la literatura, tampoco está claro cómo estos pueden conducir a estructuras de sentimiento y estas a estructuras sociales. Este fue uno de los déficits señalados por Hall a este concepto (2017): la falta de un abordaje de la relación entre las estructuras de sentimiento con la formación social histórica más general—incluso, yendo más allá, Hall ha opinado que las estructuras de sentimiento son de hecho un “concepto perdido” (Hall, 2017, p.81)—.

Ahora bien, el aspecto que se desea resaltar aquí y que pone en juego el concepto de estructuras de sentimiento es cómo el cambio o la estabilidad social es asegurada o producida por el efecto de sentimientos y afectos hasta cierto punto inarticulados, o incluso inarticulados, algo más allá de las ideas, de las razones o del sujeto racional adoptando posicionamientos, adhesiones o rechazos de manera reflexiva y discursiva, algo más allá de la ideología o las doctrinas. Podría irse más allá aún y preguntarse hasta qué punto esta dimensión afectiva no es la condición misma para las transformaciones sociales o para *modelar* nuevas formaciones colectivas.

En definitiva, lo que Williams sostiene es que son esas “formas significantes”, “embrionarias”, “en solución” el corpus analítico y exploratorio donde aproximarse al descubrimiento o a la articulación de lo emergente, advertir cambios y registrar los “muestrarios” culturales de la actualidad. Esta dimensión u objeto de análisis menos “sólido”, menos “fijo”, es quizás lo valioso que el concepto trae a la luz y que aporta al estudio de la cultura y la sociedad: una dimensión —afectiva— que puede correlacionarse con condiciones sociales de existencia, con estructuras sociales y materiales, con las formas de vida en un momento y en lugar determinado. Una dimensión afectiva a la que se le reconoce una efectividad propia.

Las estructuras de sentimiento, en este sentido, más que ponerse en contacto o relevarse y analizarse en corpus documentales, en textos literarios, etc., quizás se adecúan más a los registros etnográficos y a la “descripción densa” de la realidad (Geertz, 1988) que se orienta a indagar cómo la experiencia se articula en determinados contextos y cómo el análisis cultural necesita pivotar sobre ella (Hall, 2010) para decir algo sobre el tejido o la “capa” de la vida cotidiana y sobre lo que está sucediendo en la cultura o la sociedad. Además, como se mencionó al principio, la afectividad, los sentimientos mismos (desde el miedo, la esperanza, el entusiasmo, el desprecio o el odio), parecen convertirse en una capa cada vez más importante de la vida social, una dimensión que interpela constantemente, que impulsa a actuar constantemente.

Esto seguramente no es novedoso, pero lo que resulta novedoso es quizás el lugar estratégico que recibe este aspecto, la interpelación *masiva*, sistemática que se le hace sobre cualquier tipo de cuestión: la estructura de sentimientos actual, la textura afectiva de la experiencia cotidiana, quizás se caracterice como nunca antes por condiciones o dispositivos socio técnicos omnipresentes que apremian, que piden reacciones afectivas constantes en cuestiones políticas, morales, culturales, sociales, etc.; que solicitan sistemáticamente que se manifiesten preferencias, gustos, decisiones sobre variadísimos asuntos *macro* o *micro* estructurales. Lo subjetivo o el reino de lo

evanescente, de lo inarticulado, de lo preemergente, de lo embrionario, tal como Williams definió a las estructuras del sentimiento, parece ser la condición social más sólida, más efectiva: la forma de nuestra presencia y desempeño cotidiano en múltiples ámbitos y áreas sociales.

En esta situación, vale preguntarse si lo que caracteriza a las estructuras de sentimiento no define también una suerte de nuevo estado o “capa” de la cultura y la sociedad ante la cual hay que producir y poner a punto todo un nuevo vocabulario conceptual para describirla, analizarla, capturarla. El registro etnográfico, la observación detenida, la descripción densa, quizás sea el medio para aproximarse e indagar estos fenómenos tal como Williams los teorizó, como “elementos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones” (2000, p.155).

Esos “elementos” quizá puedan traducirse a los fines del análisis en expresiones o manifestaciones emocionales mínimas, elusivas, pero determinadas, relacionadas, como Williams sugiere, y orientar hacia una reconstrucción de los mismos en términos de “estructuras” complejas de emociones y sentimientos que se configuran como “afectos” determinados, que indican no cómo piensa la gente sino “cómo se siente” en relación con una problemática o asunto especial o emergente de ciertas condiciones existenciales (los sentimientos de ser “víctima” de la política y del estado, por ejemplo, o las adhesiones y la confianza que suscitan empresarios en el campo político).

Parafraseando a Geertz, podría decirse que los sentimientos son una fuerza ordenadora y su exhibición la imagen maestra de la vida política y social actual (2002, p.96); la política se convierte en un “lugar” y en un “tiempo” determinado mediante las exhibiciones y puestas en escena no de discursos sino de sentimientos. Las apelaciones a lo afectivo, a las manifestaciones emocionales, a lo inarticulado en el discurso, parecen ocupar un espacio dominante en la vida social y, como dice Williams, no hace falta definirlos o nombrarlos para que tengan eficacia. Aún más, los sentimientos parecen ser, en fin, lo bello, lo valioso, lo que *autentifica* experiencias y la verdad misma...

En definitiva, el concepto de Raymond Williams, aun con todos los desafíos metodológicos y teóricos, aun con todo el tiempo transcurrido desde su formulación, quizás sirva para iluminar y orientar el análisis hacia un amplio campo de fenómenos y dinámicas socioculturales y políticas contemporáneas. Las estructuras de sentimiento, los impulsos y tonalidades afectivas, quizás puedan ser esos “componentes” del contexto o de los paisajes socioculturales actuales a los que dirigir la mirada y el análisis para comprender y estudiar comportamientos sociales. Además, el concepto muestra otra faceta interesante, aquella que va más allá de los estados interiores de las personas o de

los grupos y remite a textos, contextos, ambientes, entornos en los que se vive, de los que incluso podría afirmarse que son lugares y momentos de los que *emanan* determinados sentimientos y donde se configuran y constituyen determinados afectos, es decir, atmósferas que *afectan* de una determinada manera a las personas que los atraviesan y que los viven, sea un canal o un programa de televisión.

Además, puede interrogarse hasta qué punto los medios, los textos mediáticos o la cultura mediática *trabajan* cada vez más con las estructuras de sentimiento, o incluso el capitalismo o las prácticas políticas mismas no operan cada vez más con lo preemergente, con los nuevos significados, los nuevos valores, las nuevas prácticas, los nuevos afectos, en cuanto intento estratégico por incorporar, escenificar, articular, actuar o hacer funcionar valores, prácticas, sentimientos, atmósferas o *entornos afectivos*, en función de determinados intereses. A la vez, vale preguntarse cómo la política (la política conservadora, neoliberal) se basa en las estructuras de sentimiento o qué estructuras de sentimiento se pueden basar en qué políticas; de la misma manera, podría preguntarse por las correspondencias entre distintas formas o regímenes de producción, intercambio o circulación de bienes y servicios (las formas más tradicionales o alternativas, llámase trueque, ferias, agroecología, etc.) y ciertas estructuras de sentimiento, entre otras cosas. Williams cierra el ensayo sobre las “estructuras del sentir” en *Marxismo y Literatura* diciendo que lo que está en cuestión ahora es la hipótesis de un modo de formación social explícito y reconocible: quizá pueda interpretarse de esto que cada vez más los conflictos y luchas entre significados o valores, o las estructuras de sentimiento que les subyacen, son articuladas a partir de una reflexividad intensa y una conciencia aguda de las mismas, que recurre a medios y aparatos cada vez más poderosos y omnipresentes en su consecución.

Bibliografía

- Beasley-Murray, J. (2010). *Poshegemonía: Teoría política y América latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., Passeron, J. C., (2002). *El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos*. Madrid: Siglo XXI.
- Barker, M., y Beezer, A. (1994). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Bosch.
- Cevasco, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Eagleton, T. (2005). *Ideología: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C. (2000): *Negara. El Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Grossberg, L. (2017). "Stuart Hall: diez lecciones para los estudios culturales". Revista *Intervenciones en estudios culturales*, 3(4).
https://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2017/07/n4_art02_grossberg.pdf
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envió Editores.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983: Una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.
- Hoggart, R. (1990). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo.
- Jameson, F., Žižek, S. (2008). *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Lahire, B. (2006). *El espíritu sociológico*. Buenos Aires: Manantial.
- Larrosa, J. (2000). *Escuela, poder y subjetivación*. Madrid: Piqueta.
- Sarlo, B. (1993). "Raymond Williams: una relectura". *Punto de vista XVI*: 45, Buenos Aires. 12-15.
- Storey, J. (2012). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro.
- Thompson, E. P. (2012). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capitán Swing.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Península.
- Williams, R. (2001). *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Williams, R. (2008). *Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Referencias

¹Indirectamente, el estudio de las estructuras de sentimiento constituye un reconocimiento o una atención especial a las capacidades creativas y reflexivas de los agentes, y a las posibilidades de las prácticas culturales, en contra de cualquier visión del sujeto como un epifenómeno de estructuras u órdenes discursivos determinados.

**EXPERIENCIA DE LECTURA(S), ESCRITURA Y VIDA EN LOS DIARIOS DE
UNA JOVEN ARGENTINA DE LOS AÑOS 60**

**EXPERIENCIE OF READING(S), WRITING AND LIFE IN THE DIARIES OF
AN ARGENTINE YOUNG GIRL OF THE 60s**

Resumen

El trabajo explora los cuatro cuadernos de diarios que llevó María Adela Reyna Lloveras (1947-1978) durante su adolescencia y antes de ingresar, casi simultáneamente, a la carrera de Letras Modernas (UNC) y a la organización Montoneros. Los diarios, que van de 1960 a 1966 registran inicialmente las experiencias cotidianas en el espacio doméstico –el espacio íntimo del cuarto donde la escritura sucede– y en el espacio escolar donde esa escritura se socializa y se sustrae a su carácter privado. Pero con el correr del tiempo –y con el inicio de una relación amorosa que se anuda a la militancia posterior– la escritura se vuelve registro, por un lado, de las lecturas que realiza María Adela; por otro, de la experiencia amorosa y los afectos que esta moviliza. A partir de ese momento (la iniciación amorosa), María Adela escribe y transcribe compulsivamente: las páginas de sus cuadernos se inundan de textos ajenos que ella hace propios por la doble práctica de leer y copiar (y a veces, de hurtar la firma de eso que es copiado). Su lectura y su escritura se tensionan: los mandatos de los libros didáctico-moralizantes impuestos por la formación cristiana procuran sujetar una forma del deseo que, en cambio, los textos literarios insuflan con fuerza casi performativa, moldeando y modelando los afectos que impone la experiencia de lo amoroso y que María Adela traslada a otra forma de escritura: el diario deviene recuento epistolar para decir la ausencia del ser amado. Una pregunta por la similitud o incluso el solapamiento entre la experiencia amorosa y la de la militancia pretende ser, si no respondida, al menos planteada en este recorrido.

Palabras clave

Archivo; lectura; escritura; literatura; afectos

Abstract

The article explores the four diaries written by María Adela Reyna Lloveras (1947-1978) during her adolescence and before entering, almost simultaneously, the Literature career (UNC) and the organization Montoneros. The diaries, which cover since 1960 to 1966, register at the beginning the daily experiences in the domestic area –the intimate space of the room where the writing happens– and in the school area where that writing is socialized and loses its private status. But over time –and with the beginning of a love relationship that is going to be related with the later militancy– the writing becomes a register, on one hand, of the readings that María Adela does and, on the other hand, of her love experience and the emotions mobilised by that experience. From that moment (the start of her love life), María Adela writes and transcribes compulsively: the pages of her diaries are full of other people's texts that she makes her own by the double practice of reading and copying (and sometimes, of stealing the signature of that she copied). Her reading and her writing are in tension: the obligations imposed by the didactic-moralizing books due to the Christian formation seek to lock up a desire that, instead, the literary texts encourage with an almost performative force, molding and modeling the affections that the loving experience imposes and that María Adela translates into another way of writing: the diary becomes an epistolar register in order to express the absence of the loved one. A question about the similarity or even the overlapping between the love experience and the one related to the militancy pretends to be, if not fully answered, at least posed in this article.

Key words

Archive; Reading; Writing; Literature; Affection

1. Introducción: sobre la lectura y la vida

Quisiera empezar esta introducción con una anécdota que ha referido Sylvia Molloy en *Citas de lectura*¹, un libro en el que la autora recoge sus experiencias como lectora. En el capítulo titulado “Vivir las lecturas”, Molloy dice haber entendido, desde muy chica, a la lectura como un acto de posesión. Para ilustrar afirmación tan contundente, la autora se remonta a su infancia y al recuerdo de unas vacaciones pasadas en Córdoba que decide memorar con el uso del presente histórico:

Debo de tener unos diez u once años. Estoy leyendo una vida de Chopin para

niños. Veranea en el mismo lugar una familia con un chico más o menos de mi edad que creo recordar se llamaba Quique (...). Nos hacemos amigos, le cuento la vida de Chopin que acabo de leer, le encanta, comenzamos a actuarla. Yo soy a la vez directora del espectáculo y Chopin; toco el piano, toso y escupo sangre. Él es Liszt, toca el piano pero no tose ni escupe. (...) No teníamos quién hiciera de George Sand, mi hermana era demasiado chica y mi amigo de ese verano, a quien nunca más volví a ver, era hijo único. (Molloy, 2018, pp. 19-20)

Actuar la lectura es un juego que también parece haber practicado Silvia Iparraguirre que en *La vida invisible* –el nombre que le da a su libro, también publicado por Ampersand, para referir a la lectura– apunta:

Vivía lo que los libros me contaban, imaginaba escenas en las que participaba como heroína en un momento crucial: salvaba a los que estaban a punto de caer en un precipicio, rescataba prisioneros de una fortaleza, o descifraba para admiración de los científicos, la ubicación de una tumba faraónica. (...) La vida invisible era mil vidas y mientras mi exterior cumplía los ritos del colegio y las demandas de lo diurno; permanecían siempre a la espera, las posibilidades renovadas de un libro por abrir, de una vida secreta por vivir. (Iparraguirre, 2018, pp. 8-9)

Silvia Iparraguirre pone en suspenso la vida para vivir lo que lee, para llevar la lectura del lado de una vida (invisible). Silvia Molloy pone en suspenso la lectura para vivir eso que ha leído, para llevar lo leído del lado de la vida. Esta doble afirmación que tiene, acaso, la pretenciosa cadencia de un retruécano, demanda admitir una división entre lectura y vida (literatura y vida) que a menudo se traduce en una división entre adentro/afuera: lo que está adentro de los libros (la literatura) y lo que está afuera de ellos (la vida). Esta es dicotomía que Nicolás Garayalde ha cuestionado a partir de la lectura que hace de las reflexiones de Marcel Proust sobre la interrupción de la lectura. A partir de esas reflexiones, se pregunta Garayalde:

¿Es la lectura una interrupción de la vida? ¿Es la vida una interrupción de la lectura? ¿Hay una interrupción de la vida cuando se lee? ¿Hay una interrupción de la lectura cuando el mundo exterior –para emplear una polaridad entre lo externo y lo interno, entre el afuera y el adentro que no tardaremos en

cuestionar– impide la atención sobre el libro y obliga al lector a levantar la cabeza? (Garayalde, 2019,p.4)

Sin embargo, hay que admitir que esta divisoria de aguas entre lectura y vida sostiene muchas lecturas idealizadas de la lectura, del ejercicio de leer y del ejercicio de leer literatura, que se presenta como una práctica en todo mejor a aquella de vivir la vida. Al comienzo de *El centro de la tierra*, en un párrafo que asocia la vida a las demandas que los adultos imponen a la infancia y que al mismo tiempo morigera la separación entre literatura y vida, dice Jorge Monteleone:

... la vida misma y sus minúsculas necesidades diarias surgen como la interrupción de la lectura: la vida es aquello inoportuno que sucede para distraernos de lo que leemos. Podemos hilar fino: esa “vida” que interrumpe la lectura es la vida cotidiana de las acciones, los intercambios y la charlatanería que los adultos ocupan, pero no *toda la realidad*: no es, por ejemplo, la vida inherente a las cosas del mundo. Porque ellas no solo no interrumpen la lectura, sino que la intensifican. (Monteleone, 2018, p.17)

Al contrario, el borramiento de la división entre leer y vivir promueve muchas lecturas idealizadas de la vida, de esa vida que se deja llevar por lo leído, por la literatura: se vive lo que se lee. No Molloy que juega a actuar lo que lee y hace ficción con eso que no es (del todo) ficción (la biografía de Chopin): “leer era actuar y actuar era ser yo”, escribe (Molloy, 2018,p.19). No Iparraguirre que, sin apelar a la *performance*, juega a vivir lo que lee, a sabiendas de que esa es una vida otra, una vida invisible. Sí, en cambio, el Quijote. Y Madame Bovary. Ambos practican una lectura transgresiva que elude la separación entre literatura y vida traicionando así el pacto ficcional, haciendo visible lo invisible, vivible lo leído.

Pero, traer a colación dos personajes literarios, ¿no es acaso eludir también aquí el pacto ficcional? ¿Quién, en *la vida real* (la vida visible de los ritos escolares y las obligaciones que lamenta Monteleone) lee como el Quijote? ¿Quién, en *la vida real*, vive sus lecturas al estilo de Madame Bovary? En su recorrido por distintos episodios de la cultura francesa del siglo XVIII, Robert Darnton da cuenta de un ejemplo no literario de bovarismo *avant la lettre*. Tal el caso de Jean Ranson, un comerciante de La Rochelle que se fascina con la figura y, desde luego, con los libros de Jean-Jacques Rousseau². El que llama especialmente su atención es *La nueva Eloísa*, una novela epistolar publicada en 1761 cuya lectura lo lleva a acomodar su

propia vida doméstica a las demandas de un texto ficcional. Aquí hay que decir que la lectura en clave bovarística que ensaya Ranson es, sin embargo, una lectura prevista por y para el texto y sugerida en el prólogo de *La nueva Eloísa*. A este respecto, Darnton advierte cómo, acorralado por el rechazo que años antes había manifestado tener por las “bellas letras” (rechazo del que dejó constancia en el *Discurso sobre las ciencias y las artes* publicado en 1950 y que lo llevó a separarse de los *philosophes*), Rousseau ensaya un juego peligroso: en el prólogo de la novela se presenta como el editor de unas cartas que el lector deberá tener por auténticas. La ambigüedad con que lo hace amerita una cita: “Aunque aquí solo el título de editor tomo, yo propio he compuesto parte de este libro, y no lo disimulo. ¿Lo he hecho todo y no es más que una ficción esta correspondencia? ¿Qué os importa, cortesanos?” (Rousseau, 1836,p.XIX). A Ranson, en efecto, poco le importó. En una carta fechada el 12 de junio de 1777, y dirigida a Frederic-Samuel Osterwald (un suizo que había sido su maestro y que ahora había devenido editor), Ranson escribe lo siguiente:

Todo lo que *l'ami* Jean-Jacques ha escrito acerca de los deberes de los esposos y las esposas, de las madres y de los padres, me ha causado un profundo efecto y le confieso que me servirá como regla en cualquiera de esos estados que yo deba ocupar. (Darnton, 1984, p.238)

Según se desprende del resto de su correspondencia –que Darnton lee con la lupa minuciosa de la microhistoria–, Ranson cumplió su propósito al punto de procurar que sus hijos fueran alimentados exclusivamente con leche materna durante una primera y prolongada etapa de vida, y de ponerle Emile a uno de ellos, ya no por *La nueva Eloísa* sino, como es obvio, por el *Emilio, o de la educación* (1765).

Casi al final de su recorrido, Darnton afirma que ya no podemos leer como leyó Ranson. ¿Ya no podemos leer en esa clave que elude y elide el pacto ficcional para ensayar en la vida lo aprendido en la literatura? No estoy segura de que Darnton se refiera a eso. Pero, si así fuera, me gustaría proponer un ejemplo que, siendo más o menos contemporáneo, contradice esta afirmación y, quizás, instala otras preguntas.

El caso al que me refiero es el de María Adela Reyna Lloveras, una joven nacida en Córdoba el 2 de octubre de 1947 cuya (breve) trayectoria vital puede resumirse en pocos renglones: María Adela quedó huérfana de padre a los cuatro años y se crio con su madre. Cursó el secundario en el Colegio Jesús María, primero, y en el Colegio del Huerto, después. En 1970 se inscribió en la carrera de Letras

Modernas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba de la que llegó a cursar hasta tercer año. Por la misma época y a instancias de su novio y futuro marido, Guillermo Martínez Agüero, con el que tuvo dos hijos, comenzó a militar en Montoneros. Martínez Agüero fue detenido en Mendoza en octubre de 1974; ella, en octubre de 1976. Martínez Agüero pasó los años de dictadura en la cárcel: María Adela fue trasladada a Quinta de Funes donde fue asesinada en marzo de 1978. Su cuerpo junto con el de otros trece prisioneros³ fue arrojado desde un avión a Bahía Sanborombón. Entre 1960 y 1968, es decir, durante casi toda su adolescencia y antes de la militancia, María Adela llevó un diario íntimo donde dejó registro de su cotidiano: los avatares de la vida doméstica, la escolaridad, el vínculo con los adultos y con los pares, la iniciación amorosa y también las lecturas y el modo como hizo esas lecturas que muchas veces transcribió extensamente. A algunas de ellas quisiera referirme en las páginas que siguen.

Leer y escribir

El 9 de septiembre de 1966 –el mismo día que empieza a escribir su diario–, a las 10.30 de la noche, Adela anota: “Ya llegué y estoy por acostarme porque dentro de un ratito hay como todas las noches un programa de Vértice [Musical] y me gustaría oírlo en la cama” (APMARLL, D1,pp. 5-6)⁴. Como se ve, el registro de lo cotidiano y de lo íntimo que el diario impone se lleva a cabo en un espacio también íntimo: el dormitorio. Apenas dos o tres días más tarde, sin embargo, la locación es otra: el lunes 12 de septiembre, a las 8.20 de la mañana, María Adela apunta: “Estoy en el estudio de las medias pupilas, ya va a ser hora de ir a comer” (APMARLL, D1,p.20)⁵. Dos días más tarde, el miércoles 14, el espacio es otra vez el de la escuela: “Ahora estoy en clase con la imbécil y loca de la maestra que hace un rato nos ha dado un sermón de padre y señor mío. Yo estoy un poco. ¡Uh, por Júpiter! Acabo de ver que ahora la sermonea a Patricia así es que mejor dejo de escribir” (APMARLL, D1,pp. 21-22). La escritura fuera del ámbito privado pone en riesgo la intimidad y el secreto, no tanto por parte de los adultos como por parte de los pares. Esa misma noche, María Adela refiere en qué había acabado la aventura de llevar el diario a la escuela:

...resulta que era recreo (o más bien habían tocado la campana). Ya muchas chicas habían salido y la maestra estaba adentro del grado. (...) Y entonces Gloria por hacerme un chiste me quitó el diario y yo salí como una loca detrás de ella gritando a todo pulmón. (...) La señorita se enfureció y nos dijo que nos

llevaba a las dos con la madre superiora. (APMARLL, D1,p.23)

Pocos días después, la víctima de indiscreción es otra: “con Graciela le pescamos el otro día a Gloria en su diario algo no muy lindo. Decía que yo estaba hecha una antipática” (APMARLL, D1,p.31).

De estas citas me interesa menos la socialización de aquello que, habiendo sido escrito para sí, de pronto es revelado mediando o no la voluntad de su autora, cuanto la prueba que ellas ofrecen de una práctica extendida entre las jóvenes estudiantes de la década del '60 en Argentina: la escritura del diario íntimo. Me interesa también señalar que la popularidad del género, y con él, los usos y las maneras de la notación de lo íntimo y de lo íntimo femenino –esto es, cierto modo de comprender, percibir y poner en discurso la doble experiencia de la juventud y la femineidad–, parece haber estado signada por un texto que llegó a ser un *best-seller* mundial en la época: *Dar: el diario de Ana María*, del sacerdote y sociólogo francés Michel Quoist, gravita en la escritura de María Adela⁶.

Publicado en Francia en 1962, la primera edición en español –con traducción de Ramón María Sans Vila y censura del presbítero Dr. Antonio Briva– es del año siguiente. Sin ser de lectura obligatoria, *El diario...* era recomendado con insistencia por las educadoras laicas que acompañaban a las religiosas en la formación cívica y moral de las jóvenes de clase media de la época (en Córdoba, al menos). A este respecto, una ex-alumna del Colegio Jesús María, también estudiante de la época, recuerda:

Clases de formación ¿moral? ¿espiritual? No sé, en un colegio religioso alguien tenía que hablar de lo que algunas monjas no querían hablar (algunas no todas) para eso había algunas horas semanales, quizás era sólo una. Ese tiempo del horario de la escuela secundaria era para hablar, aunque en general para escuchar sobre virtudes y defectos que las buenas jovencitas debíamos abonar y desterrar (en el orden respectivo, no al revés). (...) Allí también se recomendaban lecturas, a veces era un pasaje bíblico, otras, alguna encíclica y algún que otro libro entre los que sólo puedo recordar el *Diario de Ana María* donde (...) una púber despliega los avatares corporales y sentimentales del tránsito hacia y por la adolescencia. El libro circulaba entre todas y se comentaba en clase y fuera de clase. Era un modelo para armar, a veces para copiar. Muchas chicas, inspiradas por la letra de Ana María, escribían su diario

(yo nunca pude hacerlo). (Vélez, Gisela, comunicación personal, 15 de marzo de 2017)

El derrotero de Ana María daba cuenta de la transformación, positiva, desde luego, de una joven que atravesaba la adolescencia y que, gracias al conocimiento del Evangelio, pasaba de ser “egoísta, vaga, sensible, nada piadosa” a mostrarse “entusiasta, entregada, amiga del Evangelio, simpática”, según prometía el prólogo de la edición española firmado por el propio traductor (Sans Vila en Quoist, 1963,p.9). El mismo prólogo alentaba una operación de lectura en clave identificatoria: “También vosotras podríais llegar adonde ella” (Sans Vila en Quoist, 1963,p.9). Esa operación se sostenía en un pacto de lectura que eludía o cuanto menos burlaba el contrato ficcional: “Si lo leéis a lo ‘novela rosa’, después coged otra vez el libro y releedlo despacio”(Sans Vila en Quoist, 1963,p.9). A la manera de Rousseau en el prólogo a *La Nueva Eloísa* –y como suele ser habitual en los textos didáctico-moralizantes–, el *Diario de Ana María* proponía, en cambio, una lectura en clave realista: “Y no digáis que Ana María es una excepción, porque *Ana María es el resumen de diecisiete diarios de chicas*. Fijaos: no uno, sino diecisiete”, e insistía con la identificación: “Es claro que tú *podrías ser la Ana María número dieciocho*” (Sans Vila en Quoist, 1963,pp. 10-9, subrayado en el original).

El mandato moralizante de Sans Vila llegaba a sugerir otras prácticas (a partir) de la lectura: reflexionar sobre el texto, anotarlo en los márgenes, comentarlo con los pares y, finalmente, escribir uno propio valiéndose de los tópicos que proponía Ana María y que eran, después de todo, los que quitaban el sueño a las lectoras de todo el mundo: “sensibilidad, autoafirmación, relaciones padres-hijas, amistad, fe, chicos, confesión, *flirt*, misa, amor, diversiones, religión, noviazgo, etc.” (Sans Vila en Quoist, 1963,p.12). Ninguno de ellos falta en el diario desde luego no ficcional de María Adela. De ello podría deducirse el acierto del autor para intuir una sensibilidad femenina que se presenta como universal y que le da a Ana María el valor de una metonimia:

Ana María existe. Lo sabéis de sobra. Pero no vayáis a El Havre que no la encontraréis. Tal vez sí en Munich, Charleroi, Mesina o Upsala. Y no una, sino muchas. Serán Ana Marías con hermano o sin él, con reválida o no. Es igual. A vosotras no os interesan estos detalles. Os interesa la verdad de Ana María. Y esta es universal. (Sans Vila, en Quoist, 1963,p.7)

Sin embargo, y puesta a hacer un análisis del lado de la recepción antes que

del lado de la producción de ese texto, lo que me parece advertir es la eficacia de las estrategias discursivas que apuntan a proponer modos adecuados, socialmente aceptados de construir y de decir la propia subjetividad a partir de tres atributos: mujer, joven y cristiana. Dicho de otro modo, *El diario de Ana María* moldea y modela un modo de ser y un modo de inscribir y escribir esa subjetividad en el espacio del diario íntimo. Las reglas de esa escritura están previstas por el género que es, sin duda, inmemorial; pero las reglas del deber ser (joven, mujer y cristiana) están dictadas por ese texto que, respecto de los cuadernos de María Adela, se comporta como un pretexto.

En este sentido, *El diario de Ana María* sugería prácticas discursivas y no discursivas que Adela hizo suyas y de las que da cuenta la escritura de sus cuadernos tempranos y tardíos. Entre las no discursivas vale la pena mencionar el tipo de vínculo que María Adela entabla con los adultos, por un lado (madre y maestras) y con sus pares (amigas y compañeras), por otro y que parecen, ambos, aprendidos del texto de Quoist: mientras la relación con los adultos está atravesada por el desafío a la autoridad que ellos ejercen, la relación con sus pares mujeres está dominada, en ocasiones, por las rencillas y los celos: “Estoy indignada con Gloria y con Graciela, pero sobre todo con Gloria porque, ella muy íntima, pero veo que hace todo por desunirnos...” (APMARLL, D1,p.20), anota Adela casi remedando la cólera de Ana María: “Este mediodía he reñido con Paquita. No quiso acompañarme hasta casa porque le había pedido Irene que se fuera con ella. Le dije que no era más que una traidora” (Quoist, 1962,p.22). Por lo demás, la ausencia del padre en el diario de María Adela es dicha con la intensidad con que Ana María lamenta la ausencia de su amiga María Rosa.

Entre las prácticas discursivas, cabe contar el uso de la segunda persona del singular: a diferencia de María Adela, Ana María no se dirige a su diario ni a su enamorado; escribe en tercera persona, pero aquí y allá apela a su oso de peluche o a alguna de sus amigas con frases imperativas que procuran quebrar la soledad que el género demanda y al mismo tiempo conjura: “Me voy a acostar. Vente conmigo mi querido Kikí. Y tú María Rosa, escíbeme” (Quoist, 1963,p.21). Vale la pena mencionar también que el coleccionismo que el género admite⁷, se verifica en el diario de Ana María –“Las cartas de María Rosa las iré pegando en mi cuaderno. Así podré leerlas más a menudo” (Quoist, 1963,p.23)–, pero también en el de María Adela: “Ahora voy a pegar una serie de telegramas que me mandaron en la quermese [sic] de las monjas

teresas [sic] un montón de chicos. Parece mentira, pero ni les sé los nombres” (APMARLL, D1, p.100). Y a los telegramas le siguen, los recortes de revista de los actores de cine admirados, los dibujos del pato Donald, las caricaturas en birome, las cartas manuscritas y mecanografiadas, las saluciones de cumpleaños también vía telegramas y un señalador con la reproducción de una pintura de Van Gogh.

Leery amar: un archivo literario para la experiencia amorosa

Ahora bien, el coleccionismo que ensaya María Adela va más allá de telegramas, tarjetas de salutación, dibujos propios, cartas ajenas y recortes de revistas. Conforme ella va creciendo y abandonando el registro de sus experiencias personales y cotidianas, los cuadernos de diario se convierten en cuadernos de transcripciones, entre ellas, una muy extensa de *El diario de Ana María* que viene a confirmar la hipótesis que he sugerido en el apartado anterior según la cual el texto de Michel Quoist habría funcionado como pre-texto de la escritura de Adela. Fuera de ese fragmento consagrado a explicar –con las necesarias elipsis– los genitales femeninos y la reproducción humana⁸, los que abundan a partir de la segunda mitad del primer cuaderno son frases, canciones, reflexiones (acaso extraídas de libros de formación cristiana), pero sobre todo poemas. Al cabo de un año y medio de escritura más o menos ininterrumpida, el 22 de octubre de 1961, apunta: “voy a escribir unos versitos que le he encontrado a mamá” y enseguida transcribe un poema de Amado Nervo debajo del cual anota con adolescente desdén: “cachuyú no tiene tan mal gusto” (APMARLL, D1,p.124). La hija hurga en los papeles de la madre donde encuentra una literatura y un modo de apropiarse de ella: la transcripción. Copia de la madre los primeros poemas pero, sobre todo, copia la práctica de copiar. El gesto tiene un valor inaugural: a partir de ese momento, la crónica minuciosa de lo cotidiano se relaja y el cuaderno pasa a ser registro de lecturas y (ahora) archivo literario: las páginas se llenan de textos ajenos que María Adela hace propios por el ejercicio de manuscibir y, en ocasiones, de hurtar el nombre del autor o la autora. La apropiación –el acto de posesión al que alude Molloy en sus memorias sobre la lectura– demanda, aquí, un trabajo físico y una elisión.

Pero, ¿cuáles son los textos del archivo que María Adela construye y decide alojar en ese que debía ser su diario íntimo? Los que abundan son textos de la literatura española a los que muy probablemente accedería, no ya en la casa husmeando entre las cosas de la madre, sino en la escuela husmeando en los

manuales de clase y, acaso, también, en la biblioteca. Allí están: las transitadas rimas de Bécquer, las estrofas de Lope de Vega, el Arcipresete de Hita, Espronceda, Campoamor, Gutierre de Cetrina, Garcilaso de la Vega y Manuel José Quintana. A esa constelación de poetas españoles de todos los tiempos hay que agregar los nombres de los americanos más y menos recientes: Amado Nervo, Rubén Darío, Juana de Ibarbourou y Pablo Neruda, entre ellos. Del clasicismo al romanticismo y del barroco al modernismo, María Adela cubre un espectro amplio de la poesía en español –y a veces también de la poesía en francés de Verlaine y Claudel– que se demora en el tema amoroso. Incluso cuando los textos no son líricos –algunos fragmentos de *María*, de Jorge Isaacs–, el discurso amoroso es el que domina. “Desmayarse, atreverse, estar furioso/ áspero, tierno, liberal esquivo/ alentado, mortal, difunto, vivo/ leal, traidor, cobarde y animoso”, escribe María Adela con letra apretada y vocación científica (“no sé si esto será amor”, se ha preguntado unas páginas antes) o de Pierre Menard enloquecido (APMARLL, D1,p.167).

Pero entre los poemas que ella elige, los que abundan son aquellos que dicen, no las vagas definiciones del amor, sino la ausencia del ser amado. Entonces copia las estrofas de “Gracia plena” de Nervo: “¡Cuánto, cuánto la quise! Por diez años fue mía/ ¡pero flores tan bellas nunca pueden durar!/ eran llenas de gracia como el Avemaría/ y a la Fuente de gracia de donde procedía/ ¡volvió como gota que se vuelve a la mar!” (APMARLL, D1,p.250) y otros de Belisario Roldán: “Nos dimos el adiós de un modo triste/ tú bajaste los ojos, yo la frente/ hubo un silencio largo, gravemente/ sonrieron tus labios, y partiste...” (APMARLL, D1,p.235). Incluso cuando Adela abandona la poesía, el tema de sus elecciones literarias es el mismo. El fragmento de *María*, la novela de Jorge Isaacs que tanto parece conmovedora, da cuenta de esta recurrencia: “Allí estaban las flores recogidas por ella para mí. Las ajé con mis besos, quise aspirar de una vez todos sus aromas buscando en ellos los de los vestidos de María” (APMARLL, D1,p.150).

Trabajosamente –porque los textos son muchos, porque son extensos– María Adela transcribe/inscribe sus lecturas en el papel, se apropia de ellas, las fija allí como el recordatorio que adherimos con un imán a la heladera (irrumpiendo/interrumpiendo lo cotidiano), las anota para no olvidarlas, para asirlas, para hacerlas... suyas.

En este sentido, lo que me interesa no es tanto reconstruir la biblioteca de María Adela (que es acaso la biblioteca impuesta a las jovencitas de los sesenta), sino subrayar su carácter performativo. Estos textos que dicen la ausencia del ser amado

modelan y modelizan la experiencia amorosa de la propia Adela (que es acaso, también ella, la experiencia amorosa impuesta a las jovencitas de los 60). De esa literatura amorosa, María Adela aprende no solamente un modo de decir que puede advertirse en la prosa del diario y en algunos poemas de su autoría en él incluidos, sino también, y muy especialmente, un modo de sentir, un modo de experimentar el amor y aquellos estados pasionales que gravitan en torno a él: a la ausencia del ser amado, ya sea por abandono o por muerte, hay que sumar: la melancolía que de ella se sigue, la nostalgia del amor ya remoto y perdido y el dolor lacerante del amor no correspondido. Todos ellos son recurrentes –se diría que trazan una isotopía– en una selección de textos heterogéneos que no acusan otras similitudes o proximidades más que esa: la de tematizar el amor. María Adela transcribe compulsivamente: las páginas de sus cuadernos se inundan de textos ajenos que ella hace propios por esa doble práctica de leer y copiar.

En este punto hay que decir que la pulsión de transcripción que tuerce el destino primero del diario aflora en el mismo momento en que Adela da inicio a la relación amorosa con quien será el padre de sus hijos y su compañero de militancia. Ciertamente, no es este su primer noviazgo, pero sí va a ser el más prolongado, el que acabe en matrimonio y maternidad; es además el que María Adela dice/inscribe empleando para ello las formas o, para decirlo con un término ya antiguo, los motivos de la literatura que lee. En particular el motivo de la ausencia que si está presente (valga el oxímoron) en casi todos los poemas que ella transcribe, también lo está en el relato que, por escrito, hace de su propia experiencia amorosa. En este punto se me permitirá recordar la hermosa reflexión que acerca de la ausencia ha hecho Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*:

no hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. (...) La ausencia amorosa va siempre en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no de quien parte–: yo, siempre presente, no se constituye más que ante *tú* siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir: “Soy menos amado de lo que amo”. (Barthes, 2002,p.54)

O –también podría decirse– no soy amado/a en absoluto. La ausencia adopta, ya en el primer encuentro que Adela tiene con Martínez Agüero (Guillo), la forma del

amor no correspondido:

Guillo, mi querido amigo, aunque no te importe yo nada, aunque hayas salido conmigo solo porque te resulto como *partenaire*, te lo agradezco. Me ayudaste, aunque no lo sepas, a salvar una crisis. (...) A tu lado me siento plena, protegida y comprendida. Gracias Guillo. No sé si esto será amor y si convendría que lo sea. (APMALLR, D1,p.160)

El diario íntimo devenido archivo literario es ahora también epistolario: el *tú* ya no es el confidente de papel sino ese otro, siempre ausente, o esa ausencia del otro en torno a la cual gravita y se construye el deseo. “Dirijo sin cesar al ausente –ha dicho Barthes– el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita: el otro está ausente como referente, presente como alocutor” (Barthes, 2002,p.57)⁹.

Incluso cuando las manifestaciones amorosas de su pareja son explícitas (hay cartas de Guillo que se conservaron adentro de los cuadernos; por ejemplo, una fechada en enero de 1965 y que termina así: “es algo bárbaro lo que siento mi querida, mi amor, mi María, mi Ñaqui, mi gorda, mi negra, amor amor amor amor”), incluso cuando el afecto parece ser recíproco, María Adela elige el lugar –femenino, dice Barthes (2002,p.57)– de la que espera. La noche del 21 de diciembre de 1966, permanece despierta y escribe con algo parecido a la urgencia:

¿Guillo...? ¿Qué pasa...? Son las once y media y no me has hablado. (...) ¿Me hablarás? Es necesario que me llames. ¡Si supiera al menos que te darás cuenta de ello...!

En realidad no sabía qué hacer hasta ahora; leer... dibujar... dormir... o rezar. (...) me decidí a conversar con vos, mi amor; y necesito seguir escribiendo. Creo que voy a instalarme al lado del teléfono... (...) ¡Che, una menos cuatro minutos! Voy a comer algo y vuelvo. Por favor, no elijas este momento, sería la catástrofe. (...) Me traje todos los ingredientes a la pieza para no demorarme lejos del teléfono que está tan repelente... negro y mudo... me está exasperando. (APMARLL, D3, carta suelta)

“¿Estoy enamorado?”, se pregunta Barthes, “sí, porque espero” (Barthes, 2002,p.125). ¿Qué espera María Adela esa noche? ¿Dónde está el amado ausente? El amado ausente está en la Facultad de Medicina rindiendo examen. María Adela espera un llamado que acorte la distancia que la separa de él, pero también que le

confirme que ha aprobado. Lo cotidiano se ha vuelto por fin “acontecimiento sublime” gracias al amor, o mejor, gracias a las formas de decir lo amoroso que han sido aprendidas de la literatura que ella lee. De esa literatura, María Adela copia no solo el sentimiento angustioso de la espera amorosa, sino las formas del afecto y hasta las fantasías de lo prohibido. En la misma carta, le dice a su enamorado:

Bueno, si te aplazan, con todo el dolor de mi alma (...) después de haber silenciado este papel en muy pequeños pedacitos, cerrarías tus verdes ojos y un beso haría que sintiéramos menos el aplazo y más cómo nos queremos. (...) no te prometo resistir a la tentación de compartir tu asiento bajo las estrellas. Sería una lástima tener que forzar de nuevo la puerta de calle, y a estas horas... hum... creo que mi madre se envenenaría.

En otros pasajes, Adela registra la tristeza del amor no correspondido (aunque el suyo no lo es) o la persistencia del amor que no pudo ser (pero que mientras tanto va siendo). Registra, además, la demanda de cierta intensidad que a veces la abandona (“Quiero volver a mis tiempos de enamorada... platónica quise decir porque enamorada soy, y me cuesta. No puedo ya escribir de Guillo”) y que parece ser legitimante del sentimiento amoroso. ¿En qué otro sitio ha aprendido la tristeza del desamor y la intensidad del deseo si no es en la literatura? En la misma página donde ha hecho esta anotación que acabo de transcribir, María Adela atesora, sin pegarlo en su cuaderno, un largo poema de Joaquín Castellano que se titula “El borracho” y que ella ha arrancado del *Parnaso argentino*. Entre los versos que señala con una enorme llave, están estos: “¡Dadme el ardor de las pasiones locas/ Dadme un edén de tropicales flores; quiero aturdirme en frenesí de amores/ Y en un salvaje vértigo gozar!” (APMARLL, D3, s/n). En la última página del último cuaderno, fechada el 30 de julio de 1970, María Adela se dirige otra vez a Guillo:

¿Te acordás del día en que me hacías repetir en francés “soy una mujer feliz”, “soy una mujer feliz”... Hoy le pregunté a mi compañera de estudios cómo lo diría, pero no supo la traducción de esa palabra... “feliz”... y yo tampoco. Me conformé del contratiempo sacando el barrilete que trajiste un día de la calle y apretándolo fuerte. (APMARLL, D4, s/n).

María Adela aprieta un barrilete como el personaje de Jorge Isaacs apretaba unas flores. Y, como el yo poético de Amado Nervo, Belisario Roldán y Bécquer, se

siente amenazada por el olvido, el abandono y, en fin, el desamor: “Guillermito, te quiero, te adoro y creo que si presintiera siquiera tu falta de cariño me moriría. Estudiá mucho peladito. Yo rezo”, escribe en la última hoja del primer cuaderno, fechada el 27 de julio de 1964.

“Yo rezo”: el otro archivo

En reiteradas ocasiones –especialmente en el segundo cuaderno–, la poesía amorosa que Adela transcribe cede espacio a fragmentos que, con toda probabilidad, ella extrae ya no de *El diario de Ana María*, sino de ciertos manuales que como el libro de Quoist estaban destinados a la educación de las señoritas y, en particular, a la preparación para el noviazgo y el matrimonio con arreglo a las demandas de la moral cristiana de la época. De un tal Javier A. González, Adela copia afirmaciones que tienen la fuerza sentenciosa de un aforismo: “fundar un hogar no es seguir los instintos de un amor apasionado sino usar del poder divino que de Dios hemos recibido para prolongar nuestra vida en la tierra a través de los hijos” (APMARLL, D2,p.16); “Tu novio te ama con verdadero amor si su amor es respetuoso: amar es del alma, codiciar es del cuerpo” (APMARLL, D2,p.36). De un tal padre Amadeo, copia: “Cuando el noviazgo les ha servido a dos solo para llegar menos puros al matrimonio, ha sido algo negativo y por consecuencia así será el matrimonio” (APMARLL, D2,p.42). Y también: “No solo se puede ser impuro en el sentido corporal: una mujer que conserva su integridad física, puede haber sido agitada por violentas pasiones, provocadas por esas situaciones prematuras; su corazón ya no es puro” (APMARLL, D2,p.44).

Acaso con estas lecturas *in mente*, María Adela, que sabe de vivir lo que (se) lee, retoma el género epistolar y el 15 de octubre de 1964 le escribe a su enamorado: “Quiero que te des cuenta que tus besos (...) me encantan, que me siento mujer y adorada por vos, pero que no pueden ser. Es demasiada intensidad” (APMARLL, D2,p.44). Dos páginas más adelante, reza: “Jesús, esto es lo que te pido: que en nuestro noviazgo, Guillo y yo seamos cada día mejores en todo sentido para llegar al matrimonio con grandes valores positivos” (APMARLL, D2,p.46). El motivo de la ausencia del otro deviene en estas lecturas (también otras), prescindencia y prohibición del cuerpo del otro. Lo que amenaza el amor (puro) no es ya la ausencia, sino una proximidad excesiva.

Ahora bien, ¿cómo se resuelve esa tensión entre lo que parece desatar el deseo (la ausencia que dice la poesía amorosa) y eso que demanda sujetarlo (la

proximidad que condena la prosa de los manuales didáctico-moralizantes)? Acaso esa tensión se resuelve –se disuelve, incluso– cada vez que María Adela renuncia a transcribir y ensaya, ella misma, la escritura poética: “Amor, qué palabra tan suave, tan pura, tan roja y tan blanca, apasionada, ardiente. Amor, qué palabra mojada de llanto”, escribe en su primer cuaderno de diario (APMARLL, D1,p.193). Y también: “Eres libre para andar por el borde del camino/ eres libre para cantar de madrugada/ eres libre para vivir sin preocupación por la mañana/ eres libre!” (APMARLL, D1,p.189). En estos breves ensayos de poesía, María Adela hace gasto de la enumeración y la repetición anafórica que son formas de lo hiperbólico. La hipérbole invade, en realidad, la escritura de todo el diario. En efecto, aquí y allá, María Adela incurre en las formas del exceso: “para mí, Guillo, no serás nunca un gran médico ni un gran hombre; tan solo un gran monstruo de amor”, anota el 26 de julio de 1966. La hipérbole es figura retórica que se impone a su escritura, pero también a un modo de experimentar el deseo, de construir lo amoroso que ella ha aprendido en la literatura.

El pacto de lectura que le exigían *El diario de Ana María* y la profusa bibliografía de formación cristiana en la que aquí no puedo detenerme más –a los textos mencionados muy al pasar en este apartado hay que añadir, por ejemplo, los libros del padre Fulton Sheen¹⁰–, María Adela lo emplea para leer también los textos literarios. Y si del uso de ese pacto a la hora de leer literatura didáctico-moralizante resulta la educación moral del lector, de su uso a la hora de leer literatura ficcional, resulta cierto bovarismo: la vida se vive como una novela, como un poema amoroso. A la manera de Jean Ranson, María Adela pone en práctica eso que ha leído y, muchos años más tarde, todavía conmovida por los poemas de Neruda, elige llamar a su hija “María Celeste”, por darle el nombre de un mascarón de proa de los que el poeta había reunido en su casa de Isla Negra. En este punto, la pregunta que se impone atañe no ya a la vigencia de un modo de leer que elude el pacto ficcional. Creo que, tratándose de María Adela, las preguntas que hay que hacerse son dos: la primera es hasta qué punto estas lecturas, pero sobre todo este modo de leer que desdibuja las fronteras entre literatura y vida, no fue el que ensayó toda una generación. La segunda es, en qué medida, ese modo de leer impactó en (o decidió) la trayectoria militante de muchos miembros de esa generación y la experiencia que de ella tuvieron: ¿acaso no fue la experiencia de la militancia también ella una experiencia deseante y tan intensa como la experiencia amorosa? ¿No habrá sido una experiencia aprendida en los libros?¹¹ María Adela nos ha privado de la notación de esa otra experiencia: el diario

se interrumpe cuando su militancia comienza y nos deja el beneficio de la conjetura y la tarea de seguir indagando acaso en otros textos, incluidos otros archivos personales semejantes al suyo.

Bibliografía

- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Bossí, F. (2008). Archivos personales como soporte de memoria. Los papeles de Adelina, Madre de Plaza de Mayo. En G., Goldchluk (Coord.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL y CRLA. pp. 149 – 161.
- Campos, E. (2016). *Cristianismo y revolución. El origen de Montoneros. Violencia, política y religión en los 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- Darnton, R. (1984). Los lectores le responden a Rousseau. La creación de la sensibilidad romántica. En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, FCE. Págs. 216-267.
- de Olmos, C., García, N. (2017). Antes de la militancia: los diarios de María Adela Reyna Lloveras, desaparecida durante la última dictadura militar. Ponencia presentada II Jornadas/ Primer Congreso Internacional *Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi-UNSAM). Inédita.
- Garayalde, N. (2019). Escenas de lectura. La lectura como interrupción. *Káñina*. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica. Vol. 4, Nro. 2. Mayo-Agosto. pp. 1-18.
- Iparraguirre, S. (2018). *La vida invisible*. Buenos Aires: Ampersand.
- Lacabe, M. (2008). Importantes declaraciones de Eduardo Tucu Constanzo. En *Proyecto desaparecidos: notas*. Recuperado de <http://desaparecidos.org/notas/2008/01/arg-importantes-revelaciones-d.html>.
- Link, D. (2017). *La lectura: una vida*. Buenos Aires: Ampersand.
- Molloy, S. (2017). *Citas de lectura*. Buenos Aires: Ampersand.
- Monteleone, J. (2018). *El centro de la tierra. (Lectura e infancia)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Pauls, A. (2018). *Trance*. Buenos Aires: Ampersand.
- Quoist, M. (1979). *Dar: El diario de Ana María*. Barcelona: Herder. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/108916942/Quoist-Michel-Dar-Diario-de-Ana-Maria>.
- Romano, S. (Ed.) (2016). *Colectivos y parcialidades políticas y sociales. Los desaparecidos y asesinados de Córdoba en los 70*. Córdoba: FFyH.
- Rousseau, J.-J. (1836). *La nueva Heloísa*. Barcelona: Imprenta y Librería de Oliva.
- Tessa, S. (3 de diciembre de 2016). Recuerdos de la madre que hizo falta. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/6601-recuerdos-de-la-madre-que-hizo-falta>.
- Tessa, S. (10 de diciembre de 2009). Eduardo Costanzo, el guía del horror. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-136742-2009-12-10.html>

¹ El libro forma parte de la Colección Lector&s de editorial Ampersand que, bajo la dirección de Graciela Batticuore, viene publicando con regularidad y a ritmo sostenido las biografías lectoras de escritores y escritoras argentinos ampliamente reconocidos. Hasta el momento, han

aparecido: *La lectura: una vida* (2017), de Daniel Link; *Citas de lectura*, de Sylvia Molloy (2017); *Fantasma del saber* (2017), de Noé Jitrik; *Excesos lectores* (2017) de José Emilio Burucúa; *La vida invisible* (2018), de Sylvia Iparraguirre; *Trance* (2018), de Alan Pauls y *El centro de la tierra* (2018), de Jorge Monteleone.

² Leyendo no solo las cartas de Ranson con su amigo editor, sino también la que los lectores de Rousseau le dirigieron al filósofo, Darnton da cuenta: 1) de hasta qué punto esta fascinación es una fascinación de época y 2) de hasta qué punto el deseo de los lectores de entrar en contacto con el autor es un fenómeno absolutamente nuevo para la época.

³ Los detenidos asesinados esa noche de marzo de 1978 fueron: Eduardo Toniolli, Fernando Dusex, Carlos Laluf, Marta María Benassi, Jorge Novillo, Stella Hillbrand de Del Rosso, Miguel Angel Tossetti, Oscar Daniel Capella, Ana María Gurmendi, Pedro Retamar, María Adela Reyna Lloveras, Liliana Nahs de Bruzzone, Teresa Soria de Sklate y Marta María Forestello. Según testimonio de Eduardo Costanzo, María fue la primera en ser asesinada: “Trajeron un whisky que estaba fulero, y la única que tomó fue María’, recordó nuevamente. María se descompuso y la llevaron a una habitación, donde la asesinaron. Fue la primera que murió esa noche” (Tessa, 2009). Entre los cuerpos arrojados a Sanborombón estaría también el de Raquel Negro que había dado a luz a los mellizos hijos de Tulio Valenzuela.

⁴ La notación que se usa de aquí en adelante, significa: Archivo Personal María Adela Reyna Lloveras, Diario 1, número de página.

⁵ El diario de María Adela Reyna está conformado por cuatro cuadernos actualmente en poder de su hija María Celeste Martínez Reyna, que me ha permitido consultarlos para esta y otras investigaciones. La notación corresponde a las iniciales del archivo (AP: Archivo personal) y de la autora (María Adela Reyna Lloveras: APMARLL). Siguen a continuación el número de cuaderno o diario (D1) y el número de página.

⁶ Antes de este, Michel Quoist había publicado *Amar: el diario de Daniel* (1960) que también fue un *best-seller* traducido a varios idiomas.

⁷ A propósito del coleccionismo propio del diario íntimo, ha señalado Leonor Arfuch: “todo puede encontrar lugar en sus páginas: cuentas, boletas, fotografías, recortes, un universo entero de anclajes fetichísticos” (Arfuch, 2007, p.110).

⁸ “El paso de este germen [el espermatozoide] al cuerpo de la mujer se hace mediante los órganos genitales y con ocasión [sic] de aquellos gestos de amor que Dios ha previsto únicamente para los esposos. El órgano paterno se une al materno y la simiente del hombre pasa a la mujer...”, copia Adela (APMARLL, D1, p.188).

⁹ Barthes dice también que la primera, dolorosa ausencia, es la de la madre. En el caso de María Adela, esa ausencia lo es del padre, fallecido cuando ella tenía cuatro años. La figura del enamorado y la del padre se solapan de a ratos: “me sigo preguntando ¿Por qué? ¿Por qué, Dios mío, tuve que quererlo, así, en esta forma, tan pronto? ¿Por qué me desespero, por qué me muero, por qué quiero estar tan junto a él, tan pegada, tan suya y sentirlo tan mío?”, dice de su enamorado. Y, enseguida agrega: “¿Por qué no fue mi padre? Me hubiera gustado tanto llegar a casa y encontrar a mi padre, sentir solo su cariño, sus retos, pero ser solo eso: su hija, la hija chiquita de un papá muy bueno, muy bueno así como es Guillo...” (APMARLL, C1, pp. 78-79).

¹⁰ Que esa bibliografía intenta disciplinar los sentimientos o estados pasionales que la literatura amorosa que María Adela lee, tematiza, es asunto que se registra también en los diarios. En reiteradas ocasiones –especialmente en el segundo cuaderno–, la poesía amorosa que Adela transcribe cede espacio a fragmentos que, con toda probabilidad, ella extrae de ciertos manuales destinados a la educación de las señoritas y, en particular, a la preparación para el noviazgo y el matrimonio con arreglo a las demandas de la moral cristiana.

¹¹ Algo semejante es lo que sugiere Esteban Campos al analizar la influencia que *Salidos del ghetto*, un libro publicado por el padre Marcel Cornelis en 1965, ejerció en los futuros militantes de Montoneros (Campos, 2016, p.36).

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2020



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



LA MEMORIA, ESE INSTANTE EN LA POESÍA DE FRANCISCO GARAMONA

THE MEMORY, THAT INSTANT IN THE POETRY OF FRANCISCO GARAMONA

Resumen

El objetivo de este escrito es inscribir la poesía de Francisco Garamona en la aparición de la literatura de hijos de detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico militar empresarial eclesial de 1976 en Argentina, corpus poético multiforme consolidado desde la segunda década del siglo XXI. En toda la poesía de hijos, la filiación se instituye en centro y proyecto de escritura y se aúna a la presencia de la figura del desaparecido, con acento en la imagen fantasmal de la familia. En Garamona, la filiación es trabajada en una línea difusa que hace estallar el yo lírico; en función de esta dimensión mestiza tradiciones estéticas, que se constelan en torno al neobarroso. La memoria del yo opera como centro irradiador de la vivencialidad filial. En este estudio me centraré en la producción poética de Garamona desde el 2010 en adelante.

Palabras clave: Memoria; Fantasma; Literatura; Garamona

Abstract

The objective of this writing is to inscribe the poetry of Francisco Garamona in the appearance of the literature of the children of disappeared detainees of the last ecclesial civic-military-business dictatorship of 1976 in Argentina, a multiform poetic corpus consolidated since the second decade of the 21st century. In all the poetry of children, the filiation is established in the center and writing project and is added to the presence of the figure of the disappeared, with an accent on the ghostly image of the family. In Garamona, filiation is worked out in a fuzzy line that makes the lyrical self explode; based on this mestizo dimension aesthetic traditions, which are constellated around the neobarroso. The memory of the I operates as the radiating center of the filial experience. In this study I will focus on Garamona's poetry, most of which was published from 2010 onwards.

Keywords: Memory; Phantasma; Literature; Garamona

Introducción

El objetivo de este escrito es inscribir la poesía de Francisco Garamona en la aparición de la literatura de hijos de detenidos desaparecidos¹ de la última dictadura cívico militar empresarial eclesial de 1976 en Argentina, corpus poético consolidado desde la segunda década del siglo XXI. En dicho corpus, en pleno desarrollo, es posible advertir tonos diferentes, ya sea por la presencia de poéticas documentales² con acento en la figura del padre y el testigo en sus diversas modalidades (Axat, 2018) o porque la presencia de una poesía lírica como la de Francisco Garamona convoca a un yo poético que disuelve el referente. En toda la poesía de hijos, la filiación³ se constituye en centro y proyecto de escritura que puede vehiculizar un cuestionamiento al Estado de ayer y hoy como la formación “Salvaje” en La Plata o en la producción cordobesa de Gonzalo Vaca Narvaja y Sergio Schmucler⁴. Asimismo, la filiación se aúna a la presencia de la figura del desaparecido y en la imagen fantasmal de la familia. En nuestro autor, la filiación es trabajada en una línea difusa a partir del mestizaje de tradiciones estéticas, como el gótico, el surrealismo, entre otras, que se constelan en torno al neobarroco. Dichas tradiciones potencian superposiciones de planos lírico-narrativos a partir de los cuales el yo recupera fragmentos experienciales a modo de desgarramientos continuos de la materia poética por donde transita la memoria. En este estudio me centraré en la poesía de Garamona que en su mayoría fue publicada desde el 2010 en adelante.

En la producción de hijos advierto herencias de la poesía argentina y de otras literaturas como observaremos más adelante; poesía cuyo trabajo con el duelo vertebró la articulación entre la memoria y el fantasma. La perspectiva de Jorge Monteleone en su texto *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida* (2016) es particularmente importante para poder comprender la primera persona que organiza la arquitectónica poética de los hijos cuando expresa:

Desde la poesía romántica hasta la poesía actual, esta especie de fantasma huido, sin lugar, que es el yo, atravesó decenas de roles posibles: desde la impregnación excesiva hasta la multiplicidad, desde la impersonalidad hasta la desaparición, desde la elisión-en favor de su objeto-hasta la estentórea magnificación-que desautoriza el mundo. La pregunta por el yo del poema lírico en un conjunto de textos poéticos supondría advertir su variable representación en una serie temporal. (Monteleone, 2016, p. 11)

La reflexión del autor es interesante a los fines de problematizar los grados de identificación del yo poético con los diferentes autores-hijos. Esta dimensión se complejiza aún más por las opciones de tradiciones estéticas en las que las diferentes producciones pueden inscribirse. La poesía documental posee un diálogo con el referente extra textual en el que la vida del autor y la filiación es central; pero también es posible advertir líneas poéticas relacionadas con otras estéticas en que la opción es disolver el yo y/o convertirlo en proyecto de escritura, en el cual el referente queda obliterado. Al enmarcar la poesía de Garamona en clave de memoria, la dictadura argentina es supeditada a un yo en plena construcción escrituraria donde ninguna dimensión le antecede como soporte. Sin embargo, sostengo que esta operación es otra vía de hacer memoria, ya que el autor construye una zona de visibilidad en la que la primera persona singular y/o voz colectiva emergen en medio de un fuerte proceso de fragmentación como ocurre con los cuerpos, el espacio, las historias que se dejan ver en retazos.

La obra de Garamona, que despunta en el nuevo milenio al unísono con los otros hijos⁵, hunde sus raíces en el diálogo con poéticas en el cual sobresale el cultivo del instante. Esta poética está constituida por una conjunción de fintas entre las que me interesa destacar la constelación de imágenes de la memoria; dicha constelación son ases claroscuros desenterrados en el territorio de un pasado que el acto de lectura presentiza. Considero las imágenes a partir de la tradición benjaminiana, como ensambles de tiempos⁶ que iluminan un presente de peligro.

Así, la poesía neobarroca o neobarrosa de Garamona se monta en tradiciones como la neogótica, el surrealismo hasta un neoromanticismo⁷ que podría definir del instante y de las cosas, e incluso acude a lo que la crítica Alicia Genovese (2015) considera la poética opuesta a la del neobarroco, es decir, la poesía objetivista, como su poemario *Odio la poesía objetivista* (2016). Pero no olvidemos que el neobarroco suele montarse sobre tradiciones estéticas que provienen de cuños diversos hasta contradictorios.

En esta conjunción cabe advertir una fuerte inscripción del tema de la muerte a partir del fantasma, la calavera, el esqueleto, los cuerpos desintegrados, el espejo, el cementerio de provincia, los cuales son recuperados por el yo poético para construir una escritura de la memoria. Esta opera como una máquina de recordación hecha de nombres de familiares y de amigos; los recuerdos configuran lugares de provincias como Entre Ríos, la costa argentina o Córdoba. Asimismo, en textos recientes como

Odio la poesía objetivista(2016) o *Para siempre* (2020) se hace visible una nueva filiación padre-hijos en las cual la primera posición es la que ocupa el yo.

Las anécdotas que estructuran el proyecto de escritura de Garamona, a mitad de camino entre la contemplación real o inducida por los alucinógenos, como en *Nuestra difícil juventud* (2013), son organizadas en largas tiradas de versos; otro ejemplo de esto es *Neón sobre las nubes* (2012), poemario en el cual se vincula el instante, a experiencia sicodélica y el onirismo. Garamona les confiere permanencia a esos tímidos fragmentos de experiencia vivida por el yo poético que en un número nada menor de textos es compartida con sus amigos como en *Odio la poesía objetivista* (2016). En “notas del autor”, ubicada al final de este poemario, manifiesta que los textos fueron dictados y acompañados por un conjunto de amigos; en algunos de los poemas el estilo conversacional vertebró una memoria compartida con los amigos, hermanos y hermanas, tal es el caso *Nuestra difícil juventud* (2013) y en *La leche vaporosa*(2016)⁸.

Otro de los aspectos sobresalientes en la poesía garamoniana es el tono distintivo acerca de la experiencia sociohistórica y la memoria, cultivado con respecto a la poesía de la mayoría de hijos. Infiero que la cita de Monteleone, reproducida más arriba, habilita a problematizar su poética como un *impasse* con respecto al referente ya que, en una primera lectura, solo es posible avizorar atisbos de tiempos lejanos, rápidamente experimentables, pasibles de ser vinculados con la experiencia de la violencia de la última dictadura militar argentina⁹. Pero Jacques Rancière, en *Política de la literatura* (2011) y en *El reparto de lo sensible* (2015), complejiza la relación literatura y política, literatura e historia; lo político pensado desde la literatura se configura en su existencia misma, más allá de la apelación referencial. La poesía de Garamona, entonces, es un cúmulo de experiencias del yo poético que de por sí es política y en la cual la memoria es trabajada desde las citadas tradiciones. Su poesía se nutre de líneas estéticas consagradas y reconocibles tal como lo ha manifestado en diversas entrevistas; además es editor y músico, profesiones nada menores para entender su lugar en el circuito cultural.

A fines de los años 90, Garamona conoció a Washington Cucurto y, a través de él, a la editorial Deldiego, uno de los primeros sellos de poesía que comenzó a publicar a la llamada Generación del 90. En el 2000 salió su primer libro, *Parafern*, y en 2001, *El verano*. Ambos fueron reunidos junto a otras plaquetas en *Cuaderno de Vacaciones*, en el 2003 por editorial Siesta. Y luego publicó en otros sellos de Buenos

Aires, Rosario, Bahía Blanca, Chile, Colombia y Guatemala. Si bien es un poeta vinculado con la generación del 90, no es fácil emparentarlo con esa vertiente poética, negada a la lírica, cercana a los materiales, los objetos, la realidad. Su poesía es lírica, está hecha de imágenes donde lo real es relevado a través de ecos que suscitan un cúmulo de sensaciones o encadenamientos de una recordación liminar entre el sueño y la evanescencia. En una entrevista realizada por *Página 12*, ante la pregunta sobre cómo piensa la poesía de los 90, Garamona responde:

Yo empecé a editar en el 2000, así que en rigor no soy de esa generación. Pero además los temas míos son distintos. Porque la mía es más una poesía de la mente o de las sensaciones, más psicodélica o lírica, de los árboles. Viene por otro lado. Si bien en ese momento leía a todos mis amigos, todo lo que se publicaba en esa época. Cuando empecé, el neobarroco estaba refuerte. Y mi primer librito tiene algo de eso. En ese momento leía a Perlongher y leyendo eso se te pega un poco la musiquita. Osvaldo Lamborghini, Emeterio Cerro, los libros neobarrocos de Arturo Carrera. Pero creo que mi poesía es realista, o un poco surrealista. Me gusta más la poesía de la imaginación que la de la descripción de lo cotidiano; si bien mis poemas son narrativos, me gusta la fuga hacia lo otro. Una construcción de lenguaje, algo así como una vida paralela de las cosas. (Entrevista en Suplemento Radar, *Página 12*, domingo 29 de junio del 2014)

Dicha perspectiva es importante a la luz de incursionar por su escritura y auscultar los matices de la memoria que, si bien son reconocibles en el mestizaje de tradiciones, la voz singular del sujeto poético se aleja, por ejemplo, del tono jocoso que suele desplegar el neobarroco de Néstor Perlongher. La primera persona es, en pasajes nada menores, dramática, es decir, una conversación interna con una multitud de presencias a partir de las cuales se advierten atisbos de una memoria íntima, personal e indisolublemente histórica; un ejemplo elocuente es “Suma de emociones”, de *Odio la poesía objetivista*: “Diego cuando llegaba/ a su casa al amanecer,/después de alguna/de esas fiestas extendidas/mordía una pastilla/como un montonero/ingiriendo su dosis de veneno/para no ser capturado vivo” (Garamona,2016, p.27). Es relevante señalar cómo el autor trabaja irónicamente el pasaje vital y mental de Diego en el discurso del yo poético; son juventudes con dos experiencias diferentes: la generación del 70 y la contrainsurgencia montonera¹⁰, y Diego que cuenta por 70 los nombres de las jóvenes con las que fantasea. La poesía de Garamona es de les hijes, de les padres, de les amigues configurados a partir de pequeñas anécdotas, tal como ocurre la escritura del poema “Canción del esqueleto”, del mismo poemario, cuyo tono satírico burlesco alude a la violencia; así la denuncia es desplazada para potenciar una anécdota mínima entre el yo, un amigo y un tío policía. La historia que vertebra el

poema hace emerger una escena a modo de simulacro de la violencia estatal en la figura del tío y en la escenificación del enterramiento:

Una noche/estrellada/en que/ hablábamos/de chicas/le mostré/un revólver/que le había/robado/al hijo/de puta /de mi tío/Ricardo/y él al/agarrarlo/sin querer/me mató./Y se/ultra/asustó/y corrió/ hasta/sucasa/a buscar/una pala/para/enterrar/mi cuerpo/bajo un/duraznero/que creció/con los años/pero que nunca/dio frutos/ya que/los duraznos/siempre/se pudrían/antes de/madurar.(Garamona,2016, pp. 42-43)

El enunciado “me mató” que puede ser asociado a la línea fantástica o zombie de los muertos-vivos, es elocuente porque puede ser leída como la presencia de desaparecer y regresar para contar. No menos importante es “Nuestro secreto”, en el cual el yo expresa: “Odio la poesía objetivista/Porque siempre pinta una escena/que está predeterminada (...) Yo en vez de vivir escribí que vivía” (Garamona, 2016, p. 16). Estos versos intensifican a modo de manifiesto la posición frente al referente en la poesía de Garamona; dicha dimensión se asienta en el contragolpe producido entre escenas de una apacible juventud, como el poema “Canción del esqueleto”, para culminar con la imagen del muerto que habla encarnado por el yo poético.

Los fantasmas de Garamona

La calavera/ el corazón secreto

(Borges, 1975)

Una extensa bibliografía crítica acompaña la labor de los organismos de DDHH en Argentina con respecto al nacimiento, gestión y difusión de los crímenes de Estado y la restitución de restos de treinta mil desaparecidos y la búsqueda incesante de los otrora niños sustraídos. Así, los trabajos de la memoria sociocultural y la agenda de derechos humanos se evidencian como modelos en plena construcción siendo Argentina un ejemplo a seguir en el mundo. Desde 1995 del siglo XX, los hijos tomaron las calles e hicieron suya la palabra; primero fueron los escraches¹¹; luego aquella emerge en el campo literario. Este comienza a repensar los límites entre el testimonio, la novelización y la poesía¹²cuyo abanico de posibilidades es

inconmensurable. En lo tocante a la poesía de hijos, como advertí más arriba, los registros son variados, pero es la presencia del fantasma la que otorga una línea continua a las diferentes soluciones estéticas de cada autore¹³.

En los textos de Garamona considerados en este estudio podemos avizorar la memoria a partir de la voz poética que construye pequeños fragmentos entregados a partir del sueño, la alucinación febril, la experiencia en el cementerio, el recuerdo de sus amigos, las amadas, los primos, padres, hijos. En *Nuestra difícil juventud*, texto ilustrado por el artista plástico Vicente Grondona, los pequeños instantes, casi nimios, en la recordación configuran una memoria *de los hijos*¹⁴. Si Julián Axat o Nicolás Prividera incorporan a su proyecto de escritura la figura del príncipe Hamlet de William Shakespeare para dialogar con los padres sanguíneos o polemizar con el campo literario de los 90,¹⁵ los fantasmas convocados por Garamona rondan por la experiencia onírica, surrealista, fragmentada, a modo de naufragos que no son solo privativos del yo poético. Desde mi perspectiva, son fintas de un neobarroco de la cotidianeidad y la memoria, una experiencia y una aventura escritural. Es decir, lo vivencial es una experiencia desde la escritura más que el fragmento sociobiográfico.

Ante la implantación del golpe de Estado de 1976, a partir del cual se instala la catástrofe social, económica y simbólica,¹⁶ el lenguaje poético, en el corpus de hijos de desaparecidos, asumirá también diversas modulaciones; de amplia variedad como la citada aparición hamletiana, todos apelan al fantasma y a lo siniestro. En este sentido, es central la reflexión de George Steiner en *Lenguaje y silencio* (2003); en el capítulo “El milagro hueco”, el filósofo francés despliega una reflexión medular en torno a la lengua durante la cultura del terror en el III Reich:

Lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado. Los hombres que arrojaban cal por las bocas de las alcantarillas de Varsovia para matar a los vivos y neutralizar el hedor de los muertos escribían a sus casas contándolo con detalle. Hablaban de tener que “exterminar sabandijas”. Eso, en cartas en que pedían fotos de la familia o mandaban recuerdos en días señalados. Noche silenciosa, noche sacra, Gemütllichkeit. Idioma utilizado para entrar con inmunidad en el infierno, para incorporar a su sintaxis los modales de lo infernal. Usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre y restaurar en su conducta lo propio de las bestias. Poco a poco, las palabras perdían su significado original y adquirían acepciones de pesadilla. Jude, Pole, Russe vinieron a significar piojos con dos patas, bichos pútridos que los maravillosos arios debían aplastar “como cucarachas que corren por una pared mugrienta”, como decía un manual del partido. “La solución fina”, endgültige Lösung, acabó por significar la muerte de seis millones de seres humanos en los hornos crematorios. (Steiner, 2003, p. 89)

La torsión del lenguaje, aludido por Steiner, constante en los diferentes totalitarismos, visibiliza y reacomoda, de modo infinitesimal, el sensorium¹⁷ en las sociedades sometidas al terror administrado por el Estado. En esta dirección, la imagen del fantasma crea una temporalidad que constela pasado y presente en el discurso poético, ya que construye un tercer lugar originado a partir del encuentro de tiempos. Asimismo, es posible identificar la imagen fantasmal con la metáfora, gema neobarroca, claroscuro. Paul Ricoeur postula el carácter performativo de la metáfora en su texto *La metáfora viva* (1977) y la define como:

Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero ésta es sólo la primera fase, o más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, bajo el golpe de la impertinencia semántica, es sólo el revés de una innovación de sentido a nivel del enunciado entero, innovación obtenida por la "torsión" del sentido literal de las palabras. Esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. (Ricoeur, 1977, p. 342)

Es decir, la metáfora se asienta sobre la ruina del sentido literal, condición central para el proceso de producción de sentido. En la poesía de Garamonae *in extenso* de los poetas hijes, es posible observar un vínculo entre la metáfora viva y el fantasma. Es decir, este encarna la filiación y condensa pasado-presente. En consecuencia, el fantasma-filiación opera en la poesía a través de un conjunto de imágenes que lo construyen con el fin de activar una red *viva* de memoria. Esta perspectiva, concomitante a la imagen benjaminiana, trastoca la sucesión temporal ya que propicia un enjambre de momentos que/vuelven el presente. Por otra parte, Alicia Genovese (2015) hace referencia a la metáfora del barroco y, al retomar al autor cubano Severo Sarduy, expresa que aquella es el resultado del trabajo con el significante; la metáfora del barroco o neobarroso argentino es de superficie y no profundidad, procedimiento común al realismo. La metáfora de superficie potencia los significantes para que "ellos sean los productores de sentido y eviten que el lenguaje sea dominado por un logos anterior a la emisión poética" (Genovese, 2015, p. 43). En esta dirección, me atrevo a inferir que Garamona, en tanto poeta e hijo de detenidas desaparecidas, releva en su obra un conjunto disperso de fragmentos, de escenas de escritura desde donde recuerda, y esa dimensión política constela cementerios de provincia, osarios, calaveras, esqueletos humanos y animales, restos de juguetes, tumbas sin epitafios, sometidas al rigor olvidadizo de la lluvia que no purifica sino que todo lo diluye. Recuerdos a través de la escritura que son el resultado de quien ha excavado el

territorio de la memoria, en el cual pasado y presente son insolubles. Si los lectores buscamos esas imágenes de memorización, debemos proceder con cautela, verso tras verso en la poesía de Garamona; aun cuando la cultura punk en *Mi primera banda punk* (2014) configure creativamente la experiencia juvenil, entre amigos, la música, las drogas, encontramos el tono de una imagen poética de la memoria fragmentada, a modo de retazo:

¿Tienen piedras sus tumbas? Digo, para que las lluvias las dispersen y puedan entrechocarse entre sí como fantasmas que dan vueltas por un mismo corredor buscando cercar el aire con sus manos heladas.

¿Crecerá el musgo sobre esa superficie? Musgo y cal, basalto y aire con la risa del idiota de provincia...Sí, hay ciertas imágenes, ahora veo un teclado arrastrado por el agua de la inundación, siempre que la acción y el sueño no sean la misma cosa. (Garamona, 2014, p. 33)

Cabe advertir aquí la experiencia del yo con respecto a las tumbas y lo cadavérico a partir de las imágenes corrosivas de la cal (aludida también por Steiner) y del fantasma, en tanto metáforas del ausente. Si la imagen de la cal desintegra los cuerpos, el fantasma es un modo elocuente de trabajar la temporalidad; la poesía de hijos no parte de la sucesión para el trabajo de la memoria, sino de la acumulación temporal y es el fantasma en tanto metáfora viva, la entidad sociocultural que encarna la tensión ausencia-presencia, pasado-presente. Así, neogótico y punk configuran una amalgama barroca singularmente potente para dialogar con la historia argentina.

En el 2010, Garamona firma un texto-manifiesto publicado en Valparaíso cuyo título es "El arte del futuro"¹⁸, donde expresa "el pasado es el presente y el futuro es el arte" (Garamona, 2010, p. 13). La figura que elige para tal declaración es la de un campesino y un esqueleto. El primero remueve la tierra, el esqueleto es el resultado de la búsqueda; el ejemplo es revelador porque desactiva la relación arte-vida, poesía-vida, pasado-presente. Situado más allá de las dicotomías, el autor elabora una poesía de insinuaciones con lo cual hace política e historia. La repetición en tanto eco en la poesía, la obsesión por la comunidad juvenil, los ríos, las montañas o el mar son fragmentos donde cliva la memoria de un niño cuya historia de los padres parecería no tomar lugar. Sin embargo, hay formas de aludir al terror de Estado, la fiebre o la droga construyen un habla por donde bascula la memorización, mientras que los fantasmas se adueñan del cuerpo de la escritura. En *Neón sobre las nubes* el fulgor de la memoria emerge en las largas tiradas de versos; en este poemario, el oxímoron se construye en el relampagueo de escenas en el paisaje argentino entre el verde y el

cementerio. El influjo de Juan L. Ortiz o Enrique Lihn, solo para nombrar autores fuera de la serie Lamborghini, Cerro, Carrera, inscribe los versos en escenas provincianas o en el detalle de las casas y las habitaciones de la infancia. Monteleone (2016) señala, en referencia al autor entrerriano, la presencia del río que, desde mi perspectiva, es análoga a Garamona y expresa: “No hay biografía para Juan L. Ortiz porque el poema mismo es una huella existencial, el trazo que lo singulariza en una página blanca (...)” (Monteleone, 2016, p. 155). Garamona instituye la escritura como garante de la existencia en el espacio poético: “Hoy no viví, escribí que vivía” (Garamona, 2012, p. 34), expresa el yo del poema de “El caballo” y la memoria es una cinta de Moebius o un gabinete móvil. Si en el poema “Un gabinete móvil”, el colectivo avanza hacia Entre Ríos a través de escenas en las cuales lo casual es central (el yo poético imagina y escribe lo que una joven supuestamente piensa acerca del padre), el paisaje se mueve tanto como la memoria del yo, que avanza hacia atrás: “Todo viaje es siempre hacia el pasado” (Garamona, 2012, p. 15).

Un tesoro local (2015) se conjuga a través de presencias o fragmentos de objetos espectrales. En el poema “El juego”, la conjunción de imágenes remite al naufragio donde solo percibimos un niño y los restos de una canoa; la poesía así solo es espacio de una frontera difusa, un borde que no pertenece al registro del yo, sino: “Ese niño quiso hablar con una lengua que no tuvo./ (...) / Porque no buscaban el juego desvaído/ del “yo” sino transparentar algo de otras regiones,/ que se interceptaban mutuamente bajo las nubes/ quietas” (Garamona, 2015, p. 30). Cabe acotar que la deixis demostrativa “ese” señala la distancia temporo-espacial con respecto al sujeto poético, ya que quien busca no es el que enuncia, tampoco el niño que no tuvo la lengua (materna). El poema se desplaza hacia las cosas que quedan de “algo llamado canoa”. Nótese que dicho desplazamiento hacia la materia, de cuño objetivista, implica despojar del centro de la escritura al bio/grafismo de la primera persona. De modo similar sucede en el texto “En la pequeña novela” en el cual la historia de una madre y un hijo se configura a partir de una imagen, “una fotografía en un marco/oval” (Garamona, 2015, p. 31); la recordación parte de “Ahora vuelve a la mente la estación/donde se hallaron: ella y él”, pero el enunciado “la mente” oblitera y sustituye cualquier artilugio referencial del yo lírico; este opera en el poema como mediador entre la fotografía y la historia que se desprende de esta. En “Otra habitación más”, el yo expresa:

Me acerqué hasta Claudia y le dije: “hoy tuve un día/circular con un centro azulado, donde veía bailar/ los fantasmas de nuestras familias”. ¿Pero qué eran/nuestras familias a esa hora?/ La radiación de un punto oscuro, mis padres, tu abuela que cambió el nombre de vieja. (Garamona, 2015, p. 35)

La imagen “circular” es solidaria con “oval” del poema “El juego”, ya que ambas convocan el ritornelo; este matiz, como parte del trabajo de la memoria, está acompañado por el predominio de tiempos verbales que suelen moverse entre las formas pretéritas. La familia en “Otra habitación más” es elocuente: “(Una vez masturbé a una chica con un/fémur, mientras todos dormían: era en la casa de/ un estudiante de medicina)” (Garamona,2015,35); lejos de la poesía documental, la escritura de Garamona acude a la imagen del fémur como resto y signo de la memoria.

Como ya advertimos más arriba, el yo, a partir del neogótico, teje el halo siniestro de la experiencia familiar, y el trabajo con el lenguaje de las tinieblas posibilita problematizar la figura del fantasma en tanto metáfora de una ausencia que regresa. Así, lo siniestro se advierte en el cementerio o en las calaveras que adornan una casa familiar. En este sentido, aquel se construyó durante la dictadura de 1976 a partir del terror administrado. El terror puede entenderse como el retorno de los miedos infantiles o la percepción de la ruptura de toda lógica temporo-espacial, en la estela de los relatos fantásticos estudiados por Sigmund Freud, cuando reflexiona en torno a lo siniestro. A propósito de este aspecto, Liliana Feierstein señala, en su artículo “Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura” (2016), al aludir a lo siniestro o *unheimlich* freudiano: “Es exactamente el sesgo por el cual las Madres de Plaza de Mayo fueron llamadas ‘viejas locas’ (Bousquet, 1983) y los secuestrados por los militares, ‘desaparecidos’” (p. 157).

Otro matiz importante, insinuado más arriba, es cómo las sensaciones de alegría son trabajadas a partir de los modos pretéritos, de un pasado que extrema cancelación y continuidad. Garamona recurre al colectivo joven, a sus pares, y el poema “La alegría” es una muestra elocuente en torno a esa experiencia en la infancia de cada convocado. El tiempo verbal “era” cifra cada historia de las voces:

La alegría, para mí, era poder pasar las manos por/las barbas de mi padre (...)
La alegría, para mí, era saltar de una cama a la otra, en ese hospital de pueblo donde me habían confinado (...)
La alegría, para mí, era fingirme muerto, en el medio del camino/ para impresionar a los ciclistas que pasaban/ que iban hasta una pista a rodar... (Garamona, 2015, p. 38)

Cabe preguntarnos ¿qué implicancias posee acudir al colectivo joven en los diferentes poemarios? Poesía lírica, poesía del yo que modela la experiencia por fuera del biografismo para dialogar acerca de la muerte, de la alegría, de un hogar, de la familia. Si como expresa Norbert Elías en *La soledad de los moribundos* (2015), la muerte es la experiencia de la soledad intransferible, entonces el colectivo es una forma de burlar dicho estado, un modo de convocar para buscar los sentidos en la línea liminar entre vida y muerte, entre lo dicho y lo que intenta obliterar. A propósito de esta dimensión, vale recurrir a Silvio Mattoni cuando se refiere a la versificación y al ritmo en la poesía de Garamona. Respecto de *La escuela de la mente* (2012), señala:

(...) de esas cosas perdidas está hecho el vivo lenguaje de imágenes de Garamona. Aunque a veces se han perdido desde hace tanto, o están enterradas tan profundamente en la nieve blanda, que se debe inventar algo en el espacio vacío, formas en blanco que el ritmo va a subsanar. (Mattoni, 2012, p. 4)

El ritmo en la poesía de nuestro autor está hecho de transiciones graduales y continuadas en la mayoría de su poesía, o bien abruptamente entrecortadas para que la vista se desplace sobre una musicalidad más acelerada que conlleva el carácter brutal de la imagen; un ejemplo de estos juegos rítmicos lo constituye el mencionado poema “Canción del esqueleto”, de *Odio la poesía objetivista*. En “Qué puede cambiar una voz”, poema de *Un tesoro...*, el ritmo se encarna en las formas subordinadas con el fin de escribir el pasado: “(...) Y te respondiste que todo lo podía/cambiar salvo al pasado, que era como una máquina/detenida en la maleza, o como una locomotora/que surcaba las vías con su luz parpadeante, hurgando la tierra abierta” (Garamona, 2015, p. 9). En “Dijo Fernando” del mismo poemario, el ritmo entrecortado intenta construir la escena de la muerte mientras las imágenes barrocas escenifican la sonoridad mortuoria: “—Los muertos llaman con voces inaudibles de tan/finas, parecidas a cintillos de oro que serpentean/en la arena...” (Garamona, 2015, p. 12). La poesía no acude a cuadros o escenas infantiles que originan una nostálgica recordación, sino que el montaje de las líneas estéticas ya señaladas trabaja para que la memoria brille a través de cráneos de cristal, de seda o del polvo, cuya inserción en el régimen de la escritura del recuerdo cotidiano e infantil concentra la memoria y es el acceso a un mundo lacerado.

El barroco y la práctica de la elisión es central en Garamona, ya que a partir del pliegue¹⁹ la metáfora aglutina el impacto del tiempo; así, el yo deambula entre el

pasado y el presente. En “Murmurando algo” y “Clase de canto”, las imágenes de la corteza y la coraza, respectivamente, cubren lo dicho con capas de sentido de modo tal que huyan del logos y el aplazamiento sea otro modo de acceso a la memoria: “Tiempo plegado en el tiempo que dura la razón de un hombre” (Garamona, 2015, p. 28).

Similar procedimiento en torno al citado plegado temporal se advierte en el conjunto de instantáneas *La leche vaporosa*, en el cual el encadenamiento metafórico, de raigambre modernista en la figura del cisne y mestizado con el surrealismo, pulsa la escritura que extrae la infancia de la corrupción temporal; corrupción hecha de cuerpos perdidos, de pies que se hunden: “La pregunta a último momento:/ —¿ a esta figurita la tenías?/Trastocados por la imagen/del agua y la arena,/tan lejos donde/sus pies se hundiesen” (Garamona, 2016, p. 15). En la instantánea que comienza con “Si me escuchas hablar...”, ubicada al final del texto, las imágenes del polvo y del vapor irradian el sentido de la desintegración de un pasado político: “Sitios abandonados, con polvo/de los años en que los estudiantes/pintaron consignas en la pared del rectorado./Y vos estabas muda, displicente,/evaporando en una taza de té/el contenido de unos años...” (Garamona, 2016, p. 27). En “Sociología”, texto de *Odio la poesía...*, la desintegración y la imagen “circular” se vehiculizan a partir de la cópula amorosa entre el yo y una estudiante de Sociología:

Dos estudiantes unidos/ a punto de caramelo/la juventud era un hilo/delgado que se rompía/ Patria o muerte,/ concha y pija. (...) Sobrevuelan memorias/de vuelos rasantes, lentos.../Se estrelló en el pavimento/un estudiante imprudente/que colgaba pasacalles/del Partido Intransigente. (Garamona, 2016, pp. 59-60)

Así, la aglutinación temporal se plasma en la fuerza de dos imágenes como “Patria o muerte” o “Sobrevuelan memorias” que evaden el paso del tiempo y muestran la convivencia de las temporalidades; a la retórica militante, el yo responde con imágenes insultantes, “concha y pija”.

Su último libro *Para siempre* (2020) potencia la experiencia de la pérdida; un ejemplo elocuente es el poema “La fiebre”. En este, la metáfora del fantasma se monta en anáforas, repeticiones como martilleo de la memoria, enumeraciones que arman *puzles* desparramos de cadáveres:

Seguirán viviendo.../seguirán viviendo.../Dentro de mis ojos.../entodos mis sueños.../(...) Viven en mis sueños.../viven en mis sueños.../Si cierro los

ojos/los continuo viendo.../viven y se agitan.../ríen en mis sueños.../Yo
extiendo mi mano/y les hago señas/pidiendo que vuelvan/(...)Viven en mis
sueños.../viven en mis sueños.../Se arrastran a veces/por campos
malditos,/agarran punzones,/y graban en troncos,/sus nombres en
clave,/ornados con huesos,/tibias, calaveras.../Viven en mis sueños.../viven en
mis sueños.../Creen que soy yo/soñando con ellos. (Garamona, 2020, pp. 22-
23)

El sueño de cuño barroco y las imágenes de los muertos inducidas por la fiebre que el yo convoca encuentran su potencia en las formas verbales del futuro en los primeros versos y el martilleo del presente mientras lo anómalo atrae a los fantasmacadáveres que el yo invoca. Esta tensión entre ambos tiempos, a través del juego anafórico, gira en torno al verbo “vivir” que opera como imagen de la memoria y se distribuye a lo largo de todo el texto. El resto de cuerpos y la inscripción de “nombres en clave” conjugan la ceremonia febril de resucitación a partir de la cual no hay fronteras entre la vida y la muerte. En “Mi parte misteriosa” es la imaginación del yo la que teje una familia de fantasmas y esqueletos; el cuaderno que la aparición del padre busca en la casa traza no solo la línea entre lo real y les aparecidas, sino entre el verosímil realista y la capacidad de crear mundos que posee la escritura poética, tan política como la que hunde su raíz en narrar o poetizar lo que está determinado. Desde mi perspectiva en los textos “Las trenzas del planeta” y “Un pedazo de tela estampada” reponen el tono del recuerdo familiar entre padres, hermanos, vecinos y mendigues, quienes son convocados a la fiesta de resucitación. Cabe preguntarnos ¿qué familia convoca el yo?, la respuesta es inquietante porque es un colectivo ampliado, una comunidad reunida en torno a la fiesta en la cual “la sombra y la patria/ se besan la boca” (Garamona, 2020, p. 42). Esta filiación es la contra imagen del “familismo” aludido por Elizabeth Jelin (2018) cuando reflexiona en torno a esta entidad y cómo funcionó en tanto célula central del Estado represor para eliminar a aquellas familias que no respondían al modelo patriarcal, católico y monoparental. La imagen “de estamos volviendo” hace audible el eco de las historias de las familias de detenidas desaparecidas. Sin embargo, leído en la trama de “Un pedazo de tela...”, poema en el cual los gerundios vertebran la memoria, el yo expresa la pérdida: “Destellan una familia inexistente/la tengo junto a mí como una daga” (Garamona, 2020, p. 58). El contragolpe semántico que surge entre “daga” y “concha y pija”, de *Para siempre* y *Odio la poesía...*, respectivamente, muestran que en la poesía barroca o neobarroca todo puede ser dicho. En términos de Rancière, el escritor es un hablador: insulta, persuade, suplica, niega; el escritor habla *enbarroco* y oblitera; se

monta en la aglutinación que se burla del tiempo, centro axial para memorizar. Esa es su forma de hacer política; así, la metáfora barroca-fantasma de “superficie”, aludida por Genovese (2015), es una red de imágenes que transita el cuerpo poético. ¿Qué puede hacer un autor sino hablar con sus fantasmas?, ¿qué puede un fantasma sino rondar, reacomodar, visibilizar, jugar con lo sensible para mostrar lo que nunca se termina de decir del todo?

Conclusión

Entre tumbas, cadáveres, nombres de amigos; entre casas y fragmentos de juguetes, entre la familia, los vecinos y el mendigo, entre la bebida y la comida, la palabra memoria en Garamona es un fantasma que convoca lo perdido. La poesía es el fragmento que quedó luego del naufragio y un brillo, desde mi perspectiva, neobarroco. Lo político se conjuga en la visibilidad claroscuro de las metáforas por donde habla el yo poético, quien acomoda y reacomoda lo sensible desde y para la comunidad. “Todos tenemos hogar”, cantaba Charly García en la década del 70 del siglo XX, quizá sin saberlo cantaba para muchas familias que lo perdían por efecto de la daga, de la catástrofe social de la dictadura. “Patria o muerte” expresa socarronamente el yo poético ante las ausencias que solo pueden regresar a través del discurso poético. La calavera, el corazón secreto (de Francisco Garamona).

Referencias

1. Cabe advertir que a lo largo de este estudio hago referencia a hijes con minúsculas con el fin de evitar el carácter institucional del colectivo que nació en 1996. En esta dirección, la minúscula ordena nuevos espacios de visibilidad-decibilidad de los hijes en lo tocante a su lugar en el campo literario.
2. Corson expresa sobre la poesía documental: “Entonces, ¿qué considero poesía documental? Bien, tomando en cuenta el gran debate que gira en torno a esto, y cómo difiere de la ‘poesía del testigo’, la siguiente no es una definición difícil de acuñar. Para el propósito de esta (pequeña) lista de poetas recomendados, quienes trabajan en el área de documentación, la guía que seguí toma como tema principal eventos históricos y gente/comunidades envueltos en ellos. Enfatizo ‘principal’ porque, como Forché, creo que los momentos de autorreflexión deberían ser parte de la documentación, si bien de forma secundaria, a pesar de ello presente. Una razón es que, trabajando en mis propios proyectos documentales, me encontré con preguntas como: ¿cuáles son las implicaciones de documentar experiencias de alguien más desde la (potencial) posición de un otro?, ¿qué puede, constructivamente, ofrecer la poesía ante esta situación?, ¿por qué hago esto? La poesía (en realidad, todo arte) es inherente a una búsqueda de verdad. Este componente soporta el peso de la autenticidad. Esta es la razón por la que señalo lo personal como una parte integral de toda documentación”. Recuperado de

https://circulodepoesia.com/2020/05/introduccion-a-la-poesia-documental/?fbclid=IwAR2IGospzrOTILo0Xer3OujpoUp_WYAY6KSU4F9CHaV-wsRIZz57KZpk8. (Agradezco a Julián Axat el dato de esta importante fuente).

3. Leonor Arfuch en *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018) pone el acento en la importancia del giro subjetivo y luego el afectivo para auscultar las narrativas de la infancia de hijes. El texto recupera reflexiones anteriores de su extensa producción en torno a la biografía, entre otros temas, mientras que Nora Domínguez y Teresa Basile han orientado sus respectivas investigaciones al tema de la familia. Particularmente los textos *De donde vienen los niños e Infancias* (2007) y *La narrativa argentina de HIJOS* (2019), respectivamente, son un buen aporte centrado en la narrativa. Asimismo, *La lucha por el pasado* (2018), de Elizabeth Jelin, es un texto inspirador para articular con objetos de estudio literarios.

4. Este trabajo es un adelanto del libro que preparo sobre poesía de hijes; en la investigación de mayor aliento parto de una cartografía que abarca Argentina y Chile, en la cual considero la poesía de hijes y ex hijes (hijos de represores que han renunciado a su filiación), textos éditos e inéditos.

5. Un tema central que no es posible desarrollar con amplitud en este trabajo es la importancia de los talleres literarios a los que les hijes asistían al despuntar las décadas del 80 y 90 del siglo pasado. Este cuerpo textual en Córdoba tuvo una publicación que reúne una poesía temprana de hijes, cuyo título es *Somos Así* (1986).

6. La perspectiva de este escrito parte de “Desenterrar y recordar”, un texto breve de Walter Benjamin, potente por su posición frente a la memoria y su planteo metodológico en especial para los historiadores materialistas dialécticos. La imagen dialéctica implica un acontecer que no existió antes y que surge del montaje entre lo pretérito y el presente del cual resulta una constelación que supera el carácter lineal y positivista de la historia. El texto forma parte de la compilación realizada por Adriana Mancini en 1992.

7. Alicia Genovese en *La doble voz. Poesía argentina contemporánea* (2015) brinda un excelente recorrido de las poéticas de los 80 y 90 del siglo pasado. Este aporte es interesante para comprender las diferentes poéticas en las que abreva Garamona.

8. Tanto *La leche vaporosa* como *Mi primera banda punk* tuvieron una primera edición; el primer poemario fue publicado en el 2006 por Vox y el segundo data del año 2010 y se publicó en Guatemala. En el 2004, Eloísa Cartonera publicó *Una escuela de la mente*. Las referencias realizadas en este estudio siguen a las ediciones consignadas en bibliografía.

9. Francisco Garamona nació en Buenos Aires, en 1976. Sus padres fueron militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y detenidos desaparecidos en 1977.

10. La literatura es un terreno fértil para incursionar sobre la cultura de la Contrainurgencia Montonera. Desde *El fin de la historia* (1998), de Liliana Heker a *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011), de Carlos Gamarro, o bien las biografías y autobiografías como *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso (1984), dan cuenta del dispositivo “cianuro” que los militantes detenidos debían ingerir para evitar la delación durante la detención y tortura. La tesis de doctorado *La Contraofensiva Estratégica de Montoneros. Entre el exilio y la militancia revolucionaria (1976-1980)*, del historiador Hernán Confino, es una excelente fuente documental para comprender y poner en contexto a Montoneros.

11. Mirta Antonelli (2003, 2009a, 2009b) y Tamara Liponetzki han abordado la importancia de HIJOS en la cultura argentina. La primera aborda tempranamente en nuestro país la importancia del escrache como dispositivo de punición, mientras que Liponetzki aborda en su libro *Temporalidades juveniles, territorio y memoria. El Programa Jóvenes y memoria en Córdoba* (2018) la importancia de este colectivo desde un enfoque sociodiscursivo.

12. Una extensa bibliografía crítica sobre el tema de los derechos humanos, la memoria y la literatura en Argentina se centra, mayormente, en la narrativa. En cuanto a la poesía todavía los aportes son incipientes.

13. La articulación entre la memoria y el fantasma ha sido asumida por otros hijes como la antropóloga Mariana Tello Weiss quien realiza un estudio de campo exhaustivo, el cual se centra en las apariciones en las intermediaciones de los centros clandestinos de detención en Córdoba. Su perspectiva se inserta en una antropología cultural y es un aporte central para comprender los modos en que la ciudadanía subjetivó el terror de Estado.

14. En artículos dedicados a la poesía de Julián Axat y Emiliano Bustos, citados en la bibliografía, he planteado las limitaciones que presenta la categoría de “posmemoria”.

15. Dichas polémicas volcadas en el prólogo-manifiesto de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010), firmado por Emiliano Bustos con el título "Papel picado, Kerouac y Hamlet", merece algunas puntuaciones como inscribir dichos debates generacionales en la placenta portuaria argentina de La Plata, Capital Federal y Rosario.

16. Ana María Careaga (2016) sostiene que "la asunción por parte del Estado de la responsabilidad en las prácticas represivas y sus implicancias introduce una dimensión reparatoria que permite la visibilización de aspectos de esas secuelas otrora no explorados. Lo no dicho o aquello que es del orden de lo indecible, en tanto atañe a lo siniestro, en tanto refiere a lo más hondo de una experiencia traumática, insiste y toma forma en diversos discursos. La memoria colectiva, articulada en sinnúmero de memorias singulares, se expresa como entramado necesario en torno a las marcas de una sociedad que aún se encuentra reponiendo el texto de un discurso en el contexto de una historia del que fue arrebatado" (p. 33).

17. Jacques Rancière define sensorium como una categoría conexas e indisoluble del reparto de lo sensible; ambas implican la ruptura de un orden determinado a lo largo de la cultura, la cual es explicada en término de democracia. Es decir, si el reparto de lo sensible opera a partir de lo común y en la distribución de los espacios, los tiempos, las identidades y la palabra para hacer audible la palabra viva de aquellos que no la tienen y que el filósofo francés denomina "animales ruidosos", el sensorium designa la nueva relación entre las palabras y las cosas, una nueva afección que transita entre lo sensible y el poder de significación inscripto en las cosas mudas y en el cuerpo del lenguaje. De allí es que Rancière (2011) infiere la figura del escritor como "un arqueólogo o el geólogo que hace hablar a los testigos mudos de la historia común" (p. 32). Sugiero recorrer el capítulo "Política de la literatura", del libro homónimo (pp.15-54).

18. En este manifiesto nuevamente recurre a otros artistas cuyo nombre son Mumi y Fernanda Laguna.

19. Ana Porrúa en su ensayo sobre Juan Gelman, "Una poética del pliegue" (2001), acude a esta categoría deleuzeana a partir del texto *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988). La estudiosa señala que es posible entenderla en "dos sentidos: como espacio y como rasgo operativo" (Porrúa, 2001, p. 1). Porrúa ubica la poesía gelmaniana como punto intermedio y yuxtaposición entre la vanguardia y otra línea más coloquialista. En el caso de Garamona, considero su producción como un nuevo acontecimiento en la poesía argentina, desplegado por la poesía de hijos y el diálogo heterogéneo con las diferentes poéticas en Argentina e, incluso al interior de la poesía de hijos, a saber: una línea documentalista y otra que se inserta en una orientación lírica. Asimismo, el pliegue forma parte del plan de escritura de Garamona, en pasajes aludidos en este estudio: el trabajo de concentración temporal, el yo poético despojado de la referencialidad, el fantasma que tensa ausencia-presencia. Por otra parte, remito a mi trabajo sobre el pliegue y el neobarroco de Eduardo Espina, "El cutis patrio de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional" (2009), consignado en la bibliografía.

Bibliografía

Antonelli, M. (2003). La condena social y la productividad de carácter conflictual de la memoria traumática: el escrache de H.I.J.O.S. *Revista del Centro de Estudios Interdisciplinarios*, 3(4-5), 357-370.

Antonelli, M. (2009a). State Terrorism, Clandestine Language: Notes on the Argentine Military Dictatorship. *PMLA*, 124(5), 1794–1799.

- Antonelli, M. (2009b). El umbral del reconocimiento social del escrache de H.I.J.O.S. en la dramaturgia social argentina. En *Actas del Primer Congreso Nacional Sobre Protesta Social, Acción Colectiva y Movimientos Sociales*. Buenos Aires, UBA.
- AAVV (1986). *Somos Asís*. Córdoba, Argentina: Taller Literario Julio Cortázar.
- Axat, J. (2018). Tiempo futuro: Posmemoria, poesía y justicia. *InSurgencia*, 4(4), 342-368.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Argentina: EDUVIM.
- Benjamin, W. (1992). Desenterrar y recordar. En A. Mancini (Comp.). *Walter Benjamin. Cuadros de un pensamiento* (pp. 118-119). Argentina: Imago mundi.
- Bustos, E. (2010). *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (2010). La Plata: Talita Dorada.
- Careaga, A. (2016). Temporalidad y atemporalidad en lo traumático de la experiencia del terrorismo de Estado. En F. Reati y M. Cannavacciuolo (Comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después* (pp. 31-44). Argentina: Prometeo.
- Confino, H. (2018). *La Contraofensiva Estratégica de Montoneros. Entre el exilio y la militancia revolucionaria (1976-1980)* [Tesis doctoral]. Buenos Aires: USAM. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/78815/CONICET_Digital_Nro.c2cf8849-162d-4f2c-9af6-f86f560d4d49_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Corson, J. (2019). Una introducción a la poesía documental. En *Círculo de poesía. Revista Electrónica de Poesía*. Recuperado de https://circulodepoesia.com/2020/05/introduccion-a-la-poesia-documental/?fbclid=IwAR2IGoslpzrOTILo0Xer3OujpoUp_WYAY6KSU4F9CHaV-wsRIZz57KZ-pk8
- Domínguez, N. (2007). *De donde vienen los niños*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Elías, N. (2015). *La soledad de los moribundos*. México: FCE.
- Feierstein, L. (2016). Del otro lado del espejo. La pesadilla de crecer en dictadura. En F. Reati y M. Cannavacciuolo (Comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después* (pp. 143-163). Argentina: Prometeo.
- Garamona, F. (2012a). *Neón sobre las nubes*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Garamona, F. (2012b). *Una escuela de la mente*. Córdoba: La Sofía Cartonera.

- Garamona, F. (2013). *Nuestra difícil juventud*. Rosario: Ivan Rosado.
- Garamona, F. (2014). *Mi primera banda punk*. Nulú Bonsai.
- Garamona, F. (2015a). *Un tesoro local*. Rosario: Ivan Rosado.
- Garamona, F. et al. (2015b). "El arte del futuro". *Panambí*, 1, 13- 15. Recuperado de <https://studylib.es/doc/7622684/panamb%C3%AD-01-nov-2015---universidad-de-valpara%C3%ADso>.
- Garamona, F. (2016a). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Ivan Rosado.
- Garamona, F. (2016b). *La leche vaporosa*. Bahía Blanca: Vox.
- Garamona, F. (2020). *Para siempre*. Rosario: Ivan Rosado.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Argentina: Prometeo.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Argentina: FCE.
- Genovese, A. (2015). *La doble voz: poetas argentinos contemporáneos*. Argentina: EDUVIM.
- Liponetzky, T. (2018). *Temporalidades juveniles, territorio y memoria. El Programa Jóvenes y memoria en Córdoba*. Argentina: Grupo Editor Universitario.
- Mattoni, S. (2012). Prólogo. En F. Garamona, *Una escuela de la mente* (pp. 3-6). Córdoba, Argentina: La Sofía Cartonera.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Argentina: Nube Negra.
- Página 12*, Suplemento Radar. "Buenas Compañías". Entrevista a Francisco Garamona. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9836-2014-06-29.html>.
- Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Pino, M. (2018). Memoria de los padres, memoria de los hijos: *Musulmán o biopoética* (2013), de Julián Axat. En M. Semilla Durán, M. Rosier, M. y S. Hernández (Eds.), *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica* (pp. 431-446). Francia-EEUU: Alter/nativas
- Pino, M. (2017). *Offshore*, de Julián Axat: los susurros de la memoria. *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 7, 161-169.

- Pino, M. (2012). La cuestión de la nación, la nación en cuestión. En *Historia Universal del Uruguay* (2007), de Eduardo Espina y Entrevero (2008), de Susana Cella. *América. Cahiers du CRICCAL*, Sorbonne Nouvelle, 2(12),197-205.
- Pino, M. (2009). El cutis patrio de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional. *Tópicos del Seminario. Homenaje a Mijaíl Bajtín*, 21, 143-162. Recuperado en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59411415006>.
- Pino, M. (En prensa).El cuerpo y la memoria como escritura en “Des existir” y “Matria”,poemas de ÁngelaUrondo Raboy. EnI. Ramonety J. Rabasó (Eds.),*Asedios a América Latina. Homenaje a Venko Kanev*.Francia:Ediciones Universidad de Ruán et*Le Monde Diplomatique*.
- Porrúa, A. (2001). Una poética del pliegue. *Orbis Tertius*, 4(8). Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Rancière, J. (2011).Política de la literatura. En *Política de la literatura*(pp. 15-54). Argentina: Ediciones del Zorzal.
- Rancière, J. (2015). Del reparto de lo sensible y de las relaciones que se establece entre política y estética. En *El reparto de lo sensible. Estética y política*(pp. 19-28). Argentina: Prometeo.
- Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Argentina: Megalópolis.
- Steiner, G.(2003). *Lenguaje y Silencio.Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. España: Gedisa.
- Urondo Raboy, A.(2019). Abuelas: comunicar e interpelar. Sobre la expresión visual de una búsqueda. En M. Baranchuk y D. Badenes (Eds.),*El rol del periodismo en la restitución de las IDENTIDADES*(pp. 43-58). Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Weiss, M.(2016). Haciauna antropología de lo extraordinario en las memorias sobre la “Desaparición” en Argentina. Espíritus, fantasmas, almas. *Estudios de Antropología Social. Nueva Serie*, 1(1),33-49.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 13 de diciembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**LA DETENCIÓN DEL TIEMPO EN LA FICCIÓN Y LA PSICOSIS: UNA
APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINAR A LA EXPERIENCIA DE LA PAUSA**

**THE STOPPAGE OF TIME IN FICTION AND PSYCHOSIS: AN
INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE EXPERIENCE OF THE PAUSE**

Resumen

El presente trabajo tiene como objeto indagar el modo en que la experiencia de la pausa es elaborada en la ficción, la psiquiatría y el psicoanálisis. En este sentido, se analizan un cuento y un artículo de Jorge Luis Borges en donde la experiencia de la detención del tiempo figura como elemento principal. En el caso de la psiquiatría, se analizan los aportes de los llamados *psiquiatras fenomenólogos*, quienes proponen un estudio de las psicosis desde el punto de vista de la vivencia subjetiva. En nuestro caso, nos interesa la vivencia subjetiva del tiempo y de su abolición o detención. Asimismo, exponemos cómo aborda el psicoanálisis la temporalidad tanto en Freud como en su epígono Lacan, sin dejar de mencionar el modo en el que explican la psicosis desde sus propios modelos teóricos. Todo esto con el fin de fundamentar una pregunta que nos resulta de suma importancia: ¿Es posible la experiencia de la pausa fuera de la ficción y la psicosis?

Palabras claves: Psicosis; Ficción; Tiempo; Pausa; Psicoanálisis

Abstract

The present work aims to investigate the way in which the experience of the pause is elaborated in fiction, psychiatry and psychoanalysis. In this sense, a short story and an article by Jorge Luis Borges are analyzed, where the experience of the pause of time appears as the main element. In the case of psychiatry, we analyze the contributions of the so-called phenomenological psychiatrists, who propose a study of psychoses from the point of view of subjective experience. In our case, we are interested in the subjective experience of time and its abolition or detention. Likewise, we expose how psychoanalysis approaches temporality both in Freud and in his Lacan epigone, without forgetting to mention the way in which they explain psychosis from their own theoretical models. All of this is done with the purpose of supporting a question that is

of great importance to us: Is the experience of the pause outside of fiction and psychosis possible?

Keywords: Psychosis; Fiction; Time; Pause; Psychoanalysis

Introducción

Los juegos con el tiempo, urdidos bajo la prosa o el verso, son en Borges un tema fundamental. No hay dudas de que la ficción habilita las más insospechadas torsiones y distensiones temporales, impedidas al habitante de la *vida cotidiana*. Hay, en la bibliografía borgeana, un buen número de textos donde el tiempo es objeto de estudio, abolición, vindicación o mera detención. Nos interesa, en este contexto de aparente detenimiento de esa vida cotidiana, en un 2020 donde la aceleración parece haber mermado al menos por un momento, explorar, a partir de un cuento y un ensayo de Borges, qué otras experiencias de abolición o pausa temporales han sido registradas en ámbitos no ficcionales, específicamente, en la psiquiatría y el psicoanálisis.

Han sido, a fines del siglo XIX y principios del XX, los psiquiatras fenomenólogos quienes se ocuparon arduamente de la experiencia subjetiva del tiempo. Junto con el nacimiento del psicoanálisis, pero en una dimensión menos profunda, psiquiatras como Karl Jaspers y Eugène Minkowski, rebelándose contra el positivismo reinante en la psiquiatría, desarrollaron, tanto teórica como clínicamente, una metodología fenomenológica y existencial para el tratamiento de las psicosis, priorizando la experiencia subjetiva del enfermo por sobre la semiología y la nosografía. El tiempo, en muchos pacientes esquizofrénicos, se veía alterado, llegando por momentos a detenerse por completo (Jaspers, 1977, p. 107). Influidos por la filosofía de Bergson y la fenomenología de Husserl, estos psiquiatras fueron los pioneros del abordaje interdisciplinario de las patologías mentales. Lo que nos interesa a nosotros es, particularmente, la metodología aplicada al estudio de las distorsiones temporales en la esquizofrenia, porque nos ilustra en carne viva la posibilidad de que el tiempo objetivo y secuencial de los relojes y los calendarios no sea el único parámetro para elaborar la temporalidad en nuestra experiencia. Es posible que el tiempo se dilate y se contraiga, operándose así un desfase entre lo vivido y lo objetivo.

Es menester, teniendo en cuenta esta posibilidad, prestar oídos a otro tipo de estudio sobre la psiquis humana: el psicoanálisis. Atendiendo más bien a las profundidades que a la conciencia, el psicoanálisis plantea también un desafío a la temporalidad objetiva, al mostrar que debajo (o detrás) de la experiencia consciente del tiempo subyacen una serie de elementos que poseen una temporalidad propia. Una “heterocronía fundamental”, dirá André Green (2000), domina el acontecer psíquico no solo en las patologías, sino también en las estructuras neuróticas, consideradas como más “normales”. El inconsciente que no sufre los avatares del tiempo, la heterogeneidad diacrónica de las diferentes estructuras del aparato psíquico (Green, 2000, p. 41) tanto en la primera como en la segunda tópica de Freud, y los efectos del trauma que alteran la sucesión pasado-presente-futuro, todo esto despliega un abanico de posibilidades temporales que terminan por fraccionar el tiempo de una manera, diríamos, estructural. Pero más allá de la importancia que tiene esta heterocronía fundamental, tanto Freud como su rebelde epígono Lacan describieron la posibilidad del detenimiento y la abolición del tiempo en casos agudos de psicosis, siendo los casos más renombrados los del presidente Schreber y el “Hombre de los lobos”. Intentaremos en este trabajo dar algunas indicaciones respecto del modo en que el psicoanálisis podría explicar la experiencia de la detención del tiempo a partir de su discurso y su práctica.

No nos adentraremos, lamentablemente, en las especulaciones acerca del tiempo que llevaron adelante los filósofos a lo largo de la historia; necesitaríamos un tiempo casi infinito. Sin embargo, nuestro tema es de por sí filosófico. Si hay que establecer en pocas palabras el objeto de nuestro trabajo, diríamos que consiste en la fundamentación de una pregunta que inevitablemente decantará por su propio peso: ¿es posible la pausa más allá de la psicosis y la ficción? No intentaremos contestar esta pregunta, solo plantearla a la luz de lo expuesto a lo largo de nuestro trabajo.

Quien sí dio una respuesta es alguien que, a diferencia de los autores que mencionamos, ha sido llamado casi con unanimidad un filósofo: Gilles Deleuze. Veremos cuál es al final del trabajo y qué perspectivas se abren a partir de ella.

1. El milagro secreto

La narrativa habilita posibilidades que no existen en la realidad y, quizá, esa sea una de las razones por las que el arte en general existe. Más allá de la heterogeneidad expresiva que permite el lenguaje mismo en la ejecución de una obra

literaria, el tema desarrollado, por más trivial que sea, admite una infinidad de tramas posibles. El tiempo es, específicamente, el que nos ocupa aquí, y pocos autores se han (pre)ocupado de él como lo hizo Borges. Sin embargo, si nos detuviésemos en la relación entre Borges y el tiempo, no habría la más mínima esperanza de abarcarla en un solo artículo. Textos famosos como “Historia de la eternidad”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, o poemas como “La noche cíclica” y “El pasado”, por nombrar unos pocos, poquísimos, pero conocidos, ilustran las perplejidades del escritor. A nosotros nos convoca, sin embargo, un cuento no tan renombrado, que se titula “El milagro secreto”, perteneciente a *Ficciones* (2015), y un artículo (junto con su revisión) llamado: “Nueva refutación del tiempo”, que se encuentra en el libro *Otras Inquisiciones*, que a su vez se encuentra en las *Obras completas* (1972); un laberinto de referencias que a Borges le hubiera hecho gracia.

El argumento del cuento es el siguiente. Un escritor checo, llamado Jaromir Hladík, es apresado una tarde de marzo de 1939 por los nazis. Su sangre judía y sus escritos judaizantes lo delataron. Condenado a muerte, tuvo que esperar diez días hasta su ejecución. En la descripción de la obra del ficticio escritor, Borges menciona algunas de sus propias elucubraciones, adjudicándole a aquel una frase de su propia autoría: “Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola ‘repetición’ para demostrar que el tiempo es una falacia...” (Borges, 2015, p. 178). En “Nueva refutación del tiempo”, encontramos: “Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito. Postulada esta igualdad, cabe preguntar: (...) ¿No basta un *solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo?” (Borges, 1972, p. 763). No es casual que se repitan este tipo de fórmulas, dado que ambos textos fueron escritos en el mismo año de 1944. Mediante este recurso, Borges nos prepara para lo que será el acontecimiento que da nombre al cuento. Hladík, sabiendo que su fin se acerca, le pide a Dios que le conceda un año más de vida para terminar una obra que había dejado inconclusa. Esa noche previa a la ejecución, Hladík sueña que Dios le concede su petición. Un instante antes de que las armas se disparen, el universo físico se detiene, y Hladík comprende que el milagro obró de manera secreta. Un año pasó así, paralizado físicamente, mas no mentalmente. Cumplido el plazo y completada su obra, el universo retoma su curso, y Hladík muere fusilado.

Tenemos aquí un claro ejemplo de pausa, de detenimiento, llevado a cabo por un Dios cuyos caminos son misteriosos como la senda del viento. Lo interesante es, más allá de la pausa misma, lo que Hladík piensa: “Pensó *estoy en el infierno, estoy*

muerto. Pensó estoy loco. Pensó el tiempo se ha detenido” (Borges, 2015, p. 182). Esta última conjetura es descartada por Hládik, con el argumento de que, si el tiempo se hubiese detenido, también lo hubiera hecho su pensamiento. Sin embargo, no descarta la posibilidad de haberse vuelto loco. Jaspers menciona el testimonio de un psicótico para quien hubo noches aisladas que parecían haber durado siglos (Jaspers, 1977, p.107). También ha habido casos de psicasténicos y esquizofrénicos que informan sobre “experimentos sublimes de pocos minutos como si hubiesen tenido una duración eterna” (Jaspers, 1977, p. 108). Que el tiempo se haya detenido tampoco es una posibilidad a descartar tan fácilmente; si el universo físico se detuvo, no existe el movimiento; sin el movimiento, no hay sucesión; sin sucesión, no hay tiempo. Es más, ambas posibilidades podrían haberse dado en el mismo instante, obrando la locura como causa de la detención del tiempo. Parece una hipótesis poco feliz teniendo en cuenta la intención del propio Borges de darle sentido a su narración; no obstante, nos permite introducir nuestra siguiente sección, dedicada al problema de la alteración del tiempo en ciertas enfermedades mentales.

2. Psiquiatría fenomenológica y vivencia subjetiva del tiempo

Como señalamos al comienzo, la psiquiatría del siglo XX experimentó una fuerte influencia filosófica, sobre todo del intuicionismo bergsoniano y la fenomenología de Husserl, dando lugar a la elaboración de una teoría y una clínica nuevas cuyo centro estaba en la vivencia subjetiva de la patología y ya no en la mera descripción de su sintomatología. Como dice Jaspers: “El que experimentó por sí mismo, encuentra con facilidad la descripción adecuada. El psiquiatra que solamente observa, se esforzará en vano por formular lo que puede decir el enfermo de sus vivencias” (Jaspers, 1977, p. 75).

La experiencia subjetiva del tiempo es, para estos psiquiatras, un elemento fundamental en la comprensión de las patologías mentales, sobre todo las que pertenecen al espectro esquizoide. Para Minkowski, por ejemplo, la alteración de la personalidad y su desestructuración tienen su origen en la pérdida de la duración del tiempo vivido por una exagerada espacialización del mismo (citado en Almada, 2008, p. 61). Ahora bien, el tiempo al que se refiere este autor no es el tiempo “objetivo”, es decir, aquel que es medible y calculable. Es otro tiempo, cuya concepción fue forjada en el terreno de la filosofía, específicamente, la de Henri Bergson.

Este filósofo distinguió, en pocas palabras, dos tiempos. Uno es el tiempo llamado por él *duración exterior*, es decir, el tiempo materializado que se desarrolla en el espacio, una “yuxtaposición de quietudes”, en el sentido de que la sucesión tal como se da en el mundo no es más que un conjunto de elementos estáticos que se alternan sin ninguna clase de flujo constante y observable. Para Bergson, existe otro tiempo, interior podríamos decir, y que forma parte de lo que dio en llamar *duración pura*. Este tiempo puro es el verdadero tiempo, un “puro fluir de nuestra interioridad, desprovisto de toda medida, sentido como algo cualitativo” (Almada, 2008, p. 34). A diferencia del tiempo espacializado de los relojes, que es externo y cuantificable, la duración pura nos concierne íntimamente, se ha constituido en nuestra propia esencia.

No es sorprendente que esto se asemeje a la formulación borgeana acerca del tiempo en su artículo “Una nueva refutación del tiempo”, puesto que de su nota preliminar se desprende que lo ha leído. “*Publicada en 1947 —después de Bergson—, es la anacrónica reductio ad absurdum de un sistema pretérito o, lo que es peor, el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica*” (Borges, 1972, p. 757, el resaltado es nuestro).Hacia el final de la revisión del primer artículo, Borges, con un nivel literario que no tiene nada que envidiarle al de Bergson (aunque, tal vez, sí su Premio Nobel), nos dice:

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (Borges, 1972, p. 771)

En fin, fuera de nosotros solo hay espacio; dentro de nosotros, verdadera duración. Esta concepción del tiempo será apropiada por Minkowski, quien le dará un uso particular, rubricándola bajo la expresión *tiempo vivido*. Para este autor, el tiempo no puede ser abordado analíticamente ni lógicamente, so pena de incurrir en paradojas ilusorias. Por ejemplo, si decimos que el futuro no existe todavía y el pasado ha desaparecido, y si además el presente es un punto sin extensión que constantemente se está perdiendo en el devenir, entonces, el presente es una nada situada entre dos nada. Esto es inadmisibles para Minkowski: “el tiempo en sí mismo es demasiado rico, demasiado vivo, como para que pueda avenirse con una fórmula que lo reduce a una nada situada entre dos nada” (Minkowski, 1973, p. 24). Es por ello que este psiquiatra filósofo se decanta por una concepción irracional e intuitiva del tiempo, en contra de un análisis meramente lógico y exterior. En Borges también hay una resistencia a dejarse

convencer de la inexistencia del tiempo por meros juegos lógicos, que no son más que “desesperaciones aparentes y consuelos secretos” (Borges, 1972, p. 771).

Con esto en mente, podemos adentrarnos en la especial vivencia del tiempo que experimentan ciertos psicóticos. Una vez que comprendieron que el tiempo no es solo aquel homogéneo transcurrir de las agujas del reloj, sino que implica a la persona misma y su experiencia subjetiva, los psiquiatras pudieron desarrollar una metodología adecuada a cada caso particular, encuadrándolo en una patología en virtud de los testimonios del paciente y de su experiencia del tiempo. Por caso, Henry Ey (2008) caracterizó a la manía y a la melancolía en virtud de su especial relación con el tiempo. El maníaco, por ejemplo, se coloca en el mundo como liberado de la medida del presente y de las exigencias que ordenan el mundo; se lanza hacia el futuro de manera eufórica, “salteándose” cualquier tipo de síntesis temporal del presente (Ey, 2008, p. 746). En la melancolía existe un proceso inverso, en virtud del cual el sujeto se encuentra bloqueado temporalmente sin posibilidad de avanzar. Atado al pasado, el presente no se elabora como una instancia de paso, sino más bien como un instante vacío, sin perspectiva, un abismo temporal donde no hay avance ni retroceso.

Ahora bien, cualquiera de nosotros ha experimentado que el tiempo se contrae y se distiende dependiendo del número de acontecimientos que tienen lugar en un período determinado. Como dice Jaspers: “La ocupación interesante, variable, da la conciencia de cómo pasa el tiempo rápidamente; la desocupación, el vacío en acontecimientos, la espera produce el sentimiento de que el tiempo pasa lentamente y causa aburrimiento” (Jaspers, 1977, p. 106). Parados en la fila de un banco, sin poder recurrir a la distracción de nuestro teléfono celular, el tiempo parece estirarse infinitamente, llenándonos de hastío, experiencia que Kafka supo transcribir en sórdidas pesadillas. Pareciera como si el tiempo se alimentara de nuestra atención, lentificándose cuando lo escrutamos de cerca, engrosándose, hasta que lo ignoramos nuevamente en el ajetreo o la distracción. Un día poblado de ocupaciones, donde el reloj se limita a funcionar a costa nuestra, hace que el tiempo se nos escurra como un puñado de arena. Pero esto no es nada comparado con las vivencias que tienen algunos psicóticos, a quienes la alucinación o el delirio pueden abrirlos a experiencias del tiempo inconcebibles para nosotros, los *normales*.

Jaspers recoge una serie de testimonios y los clasifica a partir de sus características particulares. Los que nos interesan a nosotros son aquellos en los que el tiempo se halla o bien suspendido, o bien detenido para estas personas. El modo más leve es el de la “Pérdida de la conciencia del tiempo”, que puede experimentarse

también como consecuencia de una intoxicación. Enfermos en grave agotamiento pueden decir que no sienten ya tiempo (Jaspers, 1977, p. 106), aunque es verdad que mientras haya conciencia no puede haber desaparecido todo sentido del tiempo.

Hay, sin embargo, otro tipo de experiencia, la “Pérdida de la realidad de la vivencia del tiempo”, padecida por algunos psicasténicos o depresivos. Es como si quedase siempre el mismo momento, como si hubiese un vacío sin tiempo. Esto tiene la consecuencia de que la realidad, cuyo sentimiento está originariamente vinculado con la conciencia del tiempo, desaparece. Reza un testimonio:

El minuterero avanza enteramente vacío, el reloj marcha vacío... son las horas perdidas de los años (...) El tiempo vuelve atrás, ve en verdad que el minuterero se mueve hacia adelante, pero le parece como si el tiempo efectivamente no marchase con él, sino que estuviese quieto todo. (Jaspers, 1977, p. 107)

Ahora bien, experimentar la ausencia del tiempo es diferente a experimentar que el tiempo se detiene. Un testimonio nos brinda Jaspers de este segundo caso, llamado por él, justamente, “Vivencia de la detención del tiempo”:

Un enfermo esquizofrénico informa: De repente me invadió un estado: los brazos y las piernas parecían hincharse. Un dolor espantoso me cruzó por la cabeza, y el tiempo quedó inmóvil. Simultáneamente se presentó a mi alma de una manera casi sobrehumana la importancia vital de ese momento. Luego fluyó el tiempo otra vez como antes. Pero el tiempo detenido era como un portal. (Jaspers, 1977, p. 107)

Como dijimos, la detención no es lo mismo que la ausencia. El tiempo puede seguir su curso una vez que cesó su pausa, pero hay casos donde simplemente el tiempo desaparece y el enfermo se sumerge en una especie de eternidad: “La vida es ahora como una cinta giratoria. Pero no hay nada en ella. (...) No he sabido que la muerte tenga ese aspecto... Sobrevivo ahora en la eternidad...” (Jaspers 1977, pp. 109-110). Borges se refiere, en el artículo que venimos citando, a un texto escrito por él en 1928, titulado “Sentirse en muerte”, en el que narra una experiencia acorde con esto. Dice que, al contemplar las casas bajas de un barrio de Buenos Aires, sus colores y el barro elemental, sintió que estaba en mil ochocientos y tantos, es decir, se había abolido el tiempo en un *hic et nunc* que se volvió real. “Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo (...). No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*” (Borges, 1972, p. 765). Evidentemente, Borges no fue un psicótico y, de hecho, la argumentación que sigue a esta manifestación de eternidad es un ejercicio menos vivencial que literario.

Volvamos un momento a aquel psicótico que citamos respecto de la vivencia de la detención del tiempo: ¿qué nos dice? Que el tiempo detenido era como un portal. ¿A dónde? Eso no lo dice. ¿A otra realidad?

Podríamos conjeturar, obnubilados por la luz de nuestra presunta cordura, que se trata de un orden otro, de una especie de imaginación que no nos está permitida y que es mejor no buscar voluntariamente. Y aquí planteamos, a mitad de camino, aquella pregunta que nos hicimos al comienzo: ¿Es posible detener el tiempo sin recurrir a la ficción literaria y sin padecer alguna patología?

Dejaremos esta pregunta en suspenso, como una especie de luna que gravita alrededor de nuestro trabajo, que regula las mareas del discurso, aunque tal vez algún eclipse nos sirva para abandonarnos un poco y hallar así un esbozo de respuesta. Puesto que, a veces, “para avanzar hay que desviarse” (Milone, 2018).

3. Heterocronía y fragmentación

Paso de la conciencia al inconsciente y sus efectos sobre el pensamiento y la acción. Más que su contrincante, el psicoanálisis podría considerarse un complemento al estudio de los fenómenos de la conciencia descritos por los psiquiatras. Con Freud, se inaugura un nuevo modo de preguntarse por la temporalidad, al descubrirse que “diversas temporalidades cohabitan en un mismo sujeto (...)” (Green, 2000, p. 83). Además del tiempo experimentado conscientemente, existe el (no)tiempodel inconsciente; el (no) tiempo de la compulsión de repetición; el tiempo paradójico del *après-coup*; la disimetría entre el tiempo del sujeto y el tiempo del Otro.

Ya sea en la primera (sistemas Cc, Prcc, lcc) o en la segunda de sus tópicos (Ello, yo, superyó), Freud presenta una heterogeneidad de estructuras y funciones al interior del sujeto. No se ha reparado lo suficiente en que esto implica una ruptura en la temporalidad, y que el tiempo “no solo se ha partido en mil pedazos, sino que sus partes están en tensión recíproca” (Green, 2000, p. 42). Veremos, a continuación, de qué modo estas distintas partes se tensionan entre sí y provocan que el tiempo homogéneo compartido por todos sea sólo una posibilidad temporal que no agota lo que atraviesa a cada sujeto en virtud de aquello que permanece oculto.

En primer lugar, la intemporalidad del inconsciente. Antes que nada, es necesario señalar que, a partir de la *Psicopatología de la vida cotidiana*, Freud nos enseña que no solo en el sueño o en las afecciones mentales el inconsciente aparece para interrumpir el orden normal de la vida de alguien; cotidianamente, en cada uno de

nosotros, *normales* o no, el inconsciente *hace signo*. “Está presente en las escenas del olvido, de los lapsus, de los actos fallidos, etc.” (Green, 2000, p. 27). Ahora bien, ya a partir de este descubrimiento podemos decir que estamos fragmentados estructuralmente, lo cual tiene efectos, necesariamente, en el modo en que la temporalidad nos habita.

El inconsciente es intemporal en el sentido de que no padece el desgaste al que están sometidas todas las cosas; no puede declinar, debilitarse, perder su potencia de reivindicación (Green, 2000, p. 187). Esto está estrechamente vinculado a los efectos de la represión, esa suerte de mecanismo mediante el cual la representación de un acontecimiento incapaz de elaborarse se retira de la consciencia hacia el fondo del inconsciente, desde donde hará su propio trabajo. Es decir, aquello que ha sido reprimido no queda en el pasado, respondiendo obedientemente a una lógica según la cual aquello que ya aconteció se perdió definitivamente o solo puede ser traído al presente mediante la rememoración. “Lo reprimido —tal es la intuición de Freud— está fuera del tiempo, es indesgastable, inalterable, se conserva intacto, insensible a los ultrajes de los días que se suceden” (Green, 2000, p. 55). Más bien, lo que opera en el inconsciente es una suerte de usina que no se detiene y que, en ocasiones, a partir de ciertos estímulos, puede devolver bajo formas insospechadas aquello que se creía abolido definitivamente. Una de las primeras aproximaciones al tema de los efectos de la represión se encuentra en las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, de 1917, donde Freud explica la etiología de la neurosis. Allí expone que un acontecimiento traumático reciente (tiempo presente) adquiere su sentido solo en relación con una organización anterior (pasado), “que existe tal vez en forma de bosquejo o apenas esbozada, tratándose aquí de la ‘disposición por fijación’” (Green, 2000, p. 38). La terminología es bastante técnica, y no queremos aburrirlos, pero básicamente esta disposición por fijación es la combinación de una constitución sexual establecida según los acontecimientos de la vida del infante previo a la simbolización y a ciertos acontecimientos relacionados con la sexualidad, pero acaecidos en un momento en el que el niño ya era capaz de historizarlo. Con esta explicación, aparece en Freud una *heterogeneidad diacrónica* que no se confunde con el tiempo progresivo de la ontogénesis. En el trauma, un incidente anterior que se creía liquidado o concluido se despierta en virtud de un hecho posterior, el hecho propiamente *traumático*.

A partir de su texto *Más allá del principio de placer*, el tema del tiempo se complejiza aún más. La temporalidad del superyó, impregnada de tradiciones

culturales y religiosas, se arraiga en la del ello, preñada de un tiempo no ligado a la experiencia individual, por el “sesgo de supuestos factores hereditarios” (Green, 2000, p. 40). Es decir, que la historia individual del sujeto se halla determinada por la herencia biológica del ello y la herencia cultural del superyó. Como consecuencia, resulta imposible adoptar una idea de temporalidad vinculada exclusivamente a la experiencia vivida por el individuo. Más aún, la idea de la homogeneidad de dicha temporalidad se pone fuertemente en cuestión, ya que el sujeto debe dialectizar los efectos combinados de la naturaleza y de la cultura (Green, 2000, p. 41).

Pero lo que acabamos de decir es solo el comienzo de una fragmentación temporal que cala hondo en la psiquis humana. Podría decirse que lo anterior es una cuestión de estructura. Hay, además de esto, un funcionamiento, una dinámica que se lleva a cabo a partir, justamente, de esa estructura. El superyó es un “orientador del tiempo”, dirá Green (2000, p. 41), que actúa sobre el pasado modificándolo. En nombre de la ética, el pasado se ve revisado y corregido, idealizándose en los casos en que la satisfacción de las pulsiones fue reprimida y omitiendo los casos en los que las pulsiones se impusieron. Además, se glorifican no solo las represiones, sino también los renunciamientos y las mortificaciones. Todo ello tiene efectos en la proyección de un futuro posible, porque forja una identidad particular. Ahora bien, evidentemente se trata de una función que escamotea lo real vivido por lo ideal recordado, si se nos permite la expresión. El pasado, nuevamente, que parecía petrificado en una identidad pura puede ser revisado y modificado, revirtiéndose otra vez la idea de una temporalidad lineal.

Ahora bien, en la teoría psicoanalítica de Freud no solo el pasado y el presente pierden su dirección en virtud de la reviviscencia de acontecimientos traumáticos o de la revisión idealista del pasado, sino que también halla lugar un fenómeno que no está al alcance de la conciencia pero que puede estarlo si se le señala al sujeto adecuadamente: la compulsión de repetición. Dejemos que Green nos explique de qué se trata:

En ciertas circunstancias, un traumatismo inelaborable o un deseo radicalmente forcluido por haber sido objeto de una prohibición radical o de una renegación de existencia, adquirirán los caracteres de la repetición actuada, ese *daimon* de un tiempo circular. (...) Repetición en lugar de memoración, reproducción en lugar de representación. (Green, 2000, p. 59)

Lo que acontece en la compulsión de repetición es una suerte de sustitución de la memoria por una serie de actos que se repiten incesantemente. El paciente, cuando acude al analista, por lo general no sabe por qué repite, ha perdido la memoria de

aquello a lo que alude con su repetición. Freud dice que él repite en lugar de recordar, pero podría decirse asimismo que repite para no recordar (Green, 2000, p. 59). Lo que genera la repetición es una temporalidad circular en la que el tiempo se detiene. Aquí también se trata de un trauma que revive, pero no ya bajo una experiencia dolorosa sino de una serie de actos que se repiten, precisamente, para evitar el dolor: “Una vida que se sustenta al precio de un sufrimiento a veces indetectable, ese precio que le cuesta la fatal repetición para que el propio sujeto no se disuelva en la nada” (Green, 2000, p. 80). No es posible el avance en el tiempo porque precisamente lo que se repite es lo idéntico. Hay una suerte de asesinato del tiempo, en virtud del cual se pierde toda oportunidad de aprender por experiencia a enriquecer la frustración incluyéndola en nuevos contextos. Frustrado, el sujeto no puede más que repetir para dejar que la conciencia no se haga cargo de aquello que intenta salir a la luz travestido como nuevo pero que no es más que lo mismo. Como dice Green (2000) más adelante, “con los casos límite, la compulsión de repetición reveló una vocación psíquica cuyo designio es el *anti-tiempo*. (...) Todo debe ser actualizado para agotarse en el acto, no para que nada progrese sino para que nada nuevo aparezca” (p. 154).

Pero este no es el único modo en el que el tiempo puede ser excluido o detenido para el psicoanálisis. Green menciona en su libro aquellos casos que también fueron analizados por los psiquiatras desde el punto de vista de la fenomenología. Por ejemplo, en la depresión en la que el tiempo desaparece en virtud de la ausencia de investidura libidinal, “según lo entendieron hace mucho los fenomenólogos” (Green, 2000, p. 136). Otro caso es el de la melancolía. Aquí Green cita explícitamente a Minkowski, y nos dice que:

En cuanto al melancólico, los estudios psiquiátricos de inspiración fenomenológica mostraron hace ya mucho tiempo que, en él, el tiempo vivido está petrificado (E. Minkowski). En la melancolía, es la vida misma la que ya no sigue su curso habitual; parece arrastrarse, como si intentara invertir el sentido de su marcha para volver a un mítico origen del que ella emergería penosamente. La muerte anticipada es aquí solidaria de una vida que quisiera ir a contrapelo. (Green, 2000, p. 185)

Desde luego, estos aportes y comentarios de Green existen a pesar de Freud, para quien la experiencia consciente del tiempo no fue un tópico relevante. Solo tardíamente daría algunas precisiones sobre su pensamiento acerca de este tema, relegando la experiencia consciente del tiempo al sistema percepción-conciencia.

No podemos dejar de mencionar, tratándose de Freud, uno de los casos más emblemáticos de psicosis paranoide de la historia del psicoanálisis, el del presidente

Schreber. Freud, en *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides) descrito autobiográficamente* (2005), usa el término “abismo temporal” para referirse al apogeo de la enfermedad de Schreber (Zanchettin, 2014). Es un momento muy particular de su delirio, en el que experimenta un acontecimiento catastrófico signado por la “detención de los relojes del mundo” (Schreber, 1999, p. 119). Este abismo temporal ilustra a las claras que en la psicosis la temporalidad adquiere una forma inconcebible desde el punto de vista de la vivencia cotidiana. Pero no es la única experiencia en la que Schreber experimenta una alteración del tiempo. En sus memorias también narra que una vez hubo, en el cielo, dos soles y que el tiempo que esto duró fue, según la estimación humana, entre tres y cuatro meses, pero desde su percepción cada noche tuvo la duración de siglos (Schreber, 1999, p. 109). Esto se asemeja bastante a lo que mencionamos más arriba respecto de los testimonios recolectados por Jaspers. Algunos pacientes sienten que el tiempo se estira indefinidamente mientras en la realidad pueden haber transcurrido solo unas pocas horas o, incluso, algunos pocos minutos.

Como corolario de esta sección podemos decir que, a partir de Freud, la temporalidad, que ya había sido complejizada por los psiquiatras fenomenólogos, estalló en pedazos. No solo la percepción consciente del tiempo puede diferir del tiempo objetivo, sino que además en el sujeto habitan distintas temporalidades en virtud de las instancias psíquicas que lo habitan y de sus efectos. Tanto el inconsciente como la represión y sus efectos sobre el trauma, así como la compulsión de repetición, que son casos poco *graves*, presentan modos diferentes de vivir o no vivir el tiempo. En el caso de la repetición, encontramos, particularmente, un modo de vivir estancados en un tiempo circular que bien podríamos llamar una pausa en la vivencia. Lo cual parecería ser una respuesta afirmativa a nuestra pregunta acerca de si es posible el detenimiento del tiempo fuera de la ficción o la psicosis. Pero no es así. Si se observa bien, nuestra segunda formulación de esa pregunta amplía el segundo término de la disyunción a *patología*. Evidentemente, la compulsión a la repetición forma parte de este género, de manera que no podemos señalarla como un tipo de pausa que se presente como una opción válida.

4. Tiempo y significativo

Jaques Lacan hizo también sus comentarios respecto de la alteración de la temporalidad en el caso de la psicosis. En el caso del Hombre de los lobos, por

ejemplo, Lacan advierte también una modificación en la manera en que el sujeto se ve llevado, en su alucinación, a una suerte de abismo temporal:

La escena es la siguiente. Jugando con su cuchillo, se había cortado el dedo, que solo se sostenía por un pedacito de piel. El sujeto relata este episodio en un estilo que está calcado sobre lo vivido. Parece que toda localización temporal hubiese desaparecido. Luego se sentó en un banco, junto a su nodriza, quien es precisamente la confidente de sus primeras experiencias, y no se atrevió a decírselo. Cuan significativa es esta suspensión de toda posibilidad de hablar (...) Hay aquí un abismo, una picada temporal, un corte de la experiencia. (Lacan, 1955/1956, p. 25)

En primer lugar, Lacan destaca la imposibilidad en la que se encontró el sujeto para hablar de su experiencia alucinatoria del dedo cortado. Se encontró en una ausencia de disposición del significante, detenido como estaba ante la extrañeza del significado (Voltas, Fulgueiras y Arruti, 2015, p. 444). En segundo lugar:

No es solo en un estado de inmovilidad en lo que se hunde, sino en una especie de embudo temporal de donde regresa sin haber podido contar las vueltas de su descenso y de su ascenso, y sin que su retorno a la superficie del tiempo común haya respondido para nada a su esfuerzo. (Lacan, 1954, p. 375)

A pesar de que utilice metáforas espaciales, Lacan señala una experiencia del tiempo cortada del tiempo común. Ahora bien, ¿cómo entender o cómo explicar este corte? Habría que internarse en las elaboraciones lacanianas respecto de la psicosis para comprender el modo en que estudia estos casos. No tenemos espacio aquí para hacerlo. Lo que sí tomaremos en cuenta es el modo en que concibe la temporalidad, puesto que nos concierne en la medida en que su alteración es el objeto de nuestra búsqueda.

Si el lenguaje que desplegamos en la sección sobre el psicoanálisis freudiano parecía complejo, el discurso de Lacan no lo es menos. Por suerte, personas como J. A. Miller se dedicaron a *traducir* en un lenguaje más amable la enseñanza de Lacan, lo cual utilizaremos para el tema que nos convoca. En *Los usos del lapso* (1999/2000), Miller propone oponer el “tiempo epistemológico o lógico” —aquel del que se hace la experiencia en la cura analítica— al “tiempo psicológico, vivido o sentido”. Este último no es una experiencia inmediata o de intuición pura, tal como lo presentaba Minkowski, sino que es un “efecto de estructura”. El tiempo psicológico, vivido o sentido, o mejor, los tiempos psicológicos (puesto que se trata de la experiencia individual del tiempo) están articulados por la lógica del significante y es en función de ello que pueden ser llamados “estructuras temporales” (Miller, 1999/2000, p. 385).

Ahora bien, Miller intenta, a partir de los conceptos de Lacan, comparar el tiempo vivido con la cadena significativa. El modo en que lo hace es apoyándose en la filosofía empirista sobre el sentimiento del tiempo. Filósofos como Aristóteles, Locke y Hume postulan que el sentimiento del tiempo está dado por la sensación de sucesión. Dicha sucesión supone, en primer lugar, la *diferencia* entre los términos y, en segundo lugar, el *intervalo* entre cada uno de ellos. Es la percepción del cambio la que determina el sentimiento del tiempo (Voltas, Fulgueiras y Arruti, 2015, p. 445). En la cadena significativa también existe una sucesión S1-S2, es decir, una diferencia y un intervalo. Por ello, Miller concluye, a partir de la formulación lacaniana de que el sujeto es efecto del significante, que: “Las estructuras significantes determinan igualmente una modulación temporal. Desde esta perspectiva, el tiempo es efecto del significante” (Miller, 1999/2000, pp. 385-386).

A partir de allí es posible afirmar que el tiempo vivido es un efecto imaginario de la articulación significativa (Voltas, Fulgueiras y Arruti, 2015, p. 445). ¿Qué quiere decir esto? Teniendo en cuenta los tres registros RSI (Real, Simbólico, Imaginario), al estar el sujeto constituido fundamentalmente como efecto del significante (registro simbólico), la experiencia vivida por este sujeto, que se manifiesta en sus representaciones imaginarias, también será determinada por lo simbólico, por esa cadena significativa S1-S2. Ahora bien, en la psicosis existe algo llamado “forclusion del nombre del padre”, es decir, la no inscripción simbólica del significante que cierra el círculo de la cadena y que permite su funcionamiento. En la psicosis, el S1 no puede engancharse al S2 y, por lo tanto, no puede construir sentido. Es el caso, por ejemplo, de la melancolía:

En la melancolía se eterniza el intervalo de la cadena, el S2 no llega nunca para marcar la diferencia y la percepción del cambio, ante un S1 que por no hacer cadena se vuelve real y soporta todo el peso del objeto. El deseo queda suspendido en un horizonte sin relieves, y la experiencia del tiempo detenida. (Voltas, Fulgueiras y Arruti, 2015, p. 446)

De este modo, se explica por qué, según Lacan, en ciertas alucinaciones psicóticas, el sujeto experimenta un detenimiento del tiempo, una especie de abismo temporal. Al estar el tiempo constituido por la sucesión, es decir, por el cambio y la diferencia, y si los resortes simbólicos de toda la articulación imaginaria del sujeto no funcionan correctamente, es decir, no pueden ellos mismos articular una cadena sucesiva (S1-S2), entonces es imposible que, en la propia imaginación, el tiempo adquiera sus propias características y, por lo tanto, el sujeto lo experimenta como detenido.

5. ¿Una pausa?

Volvimos, nuevamente, a la detención del tiempo, a la pausa, pero también volvimos a hablar de psicosis. Lo cual nos indica de algún modo que quizá no es tan conveniente desear esa pausa. Es decir, quienes tienen experiencias reales (en el sentido de Lacan, que incluye las alucinaciones) del detenimiento del tiempo son personas que padecen algún tipo de psicosis, es decir, de una terrible enfermedad mental.

Entendemos, sin embargo, que *pausa* tiene otros modos de uso y no necesariamente refiere a un detenimiento absoluto como en el caso del cuento de Borges. “Era necesaria una pausa para que la naturaleza respire”, oímos decir los primeros meses de la pandemia, en los que casi todas las naciones habían decidido encerrar a sus ciudadanos para protegerlos. ¿Cuánto duró esa pausa? ¿Cuánto tiempo puede soportar el capitalismo una pausa de ese tipo o de cualquier otro tipo? Pareciera que no es posible detener absolutamente nada por mucho tiempo, fuera de la ficción o la psicosis. Deleuze lo entendió así. Veamos brevemente cuál es su diagnóstico al respecto. (A esta altura, con tantos cambios de registro nuestro lector estará cansado, pero le pedimos un pequeño esfuerzo para concluir armónicamente).

Deleuze nos dice, en *El Antiedipo* (1985), que la esquizofrenia es nuestra enfermedad, la enfermedad de nuestra época. Así como la manía y la paranoia son el producto de la máquina despótica y la histeria el producto de la máquina territorial, pareciera que el esquizo es el producto de la máquina capitalista. Pero es un producto que se le asemeja bastante, puesto que el esquizo es un sujeto de flujos descodificados, “más capitalista que el capitalista y más proletario que el proletario” (Deleuze, 1985, p. 40). A su vez, el esquizo es el límite del capitalismo, puesto que este, a pesar de su constante desterritorialización y descodificación, necesita de cuando en cuando volver a reprimir esos flujos libres, es decir, volver a codificar, volver a territorializar. El esquizofrénico, por el contrario, se mantiene en una constante descodificación con respecto al resto de la sociedad, es “la producción deseante como límite de la producción social” (Deleuze, 1985, p. 41).

Ahora bien, ¿qué tiene que ver esto con el tiempo? Tiene que ver con que Deleuze nos plantea más adelante una disyuntiva respecto de qué hacer con los efectos descodificantes y desterritorializantes del capitalismo que se manifiestan en la figura del esquizofrénico:

Pero, ¿qué vía revolucionaria, hay alguna? - ¿Retirarse del mercado mundial, como aconseja Samir Amin a los países del tercer mundo, en una curiosa renovación de la “solución económica” fascista? ¿O bien ir en sentido contrario? Es decir, ¿ir aún más lejos en el movimiento del mercado, de la descodificación y de la desterritorialización? Pues tal vez los flujos no están bastante desterritorializados, bastante descodificados, desde el punto de vista de una teoría y una práctica de los flujos de alto nivel esquizofrénico. No retirarse del proceso, sino ir más lejos, “acelerar el proceso”, como decía Nietzsche: en verdad, en esta materia todavía no hemos visto nada. (Deleuze, 1985, p. 247)

Desde luego la esquizofrenia tal como la entiende Deleuze no tiene nada que ver con el modo en que la venimos tratando nosotros, es decir, como una patología capaz de hacer que el sujeto que la padece experimente una detención del tiempo. Sin embargo, es la misma enfermedad. Nuestra pregunta, entonces, acerca de si es posible una pausa fuera de la ficción y la psicosis, debería ser modificada nuevamente del siguiente modo: ¿Qué hacer con la ficción y la psicosis? Si, según el diagnóstico de Deleuze, el capitalismo genera esquizofrenia y, de algún modo, todos nosotros estamos atravesados por la desterritorialización y la descodificación (algo que pocos pondrían en duda), ¿qué hacemos? ¿Aceleramos el proceso o nos detenemos? ¿Avance o pausa? Dependiendo de cómo se responda a estos interrogantes se dispararán diferentes teorías y prácticas, algunas de las cuales están ahora mismo en auge, tales como el aceleracionismo o el decrecionismo.

Bibliografía

- Almada, R. (2008). Fenomenología y psicopatología del tiempo vivido en Eugène Minkowski. Recuperado de www.robertoalmada.com/blog/wp-content/.../01/minkowski.pdf.
- Borges, J.L. (1972). Otras Inquisiciones. En *Obras Completas*(pp. 663-679). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (2015). *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Deleuze, G. (1985). *El Antiedipo*. Barcelona: Paidós.
- Ey, H. (2008). *Estudios Psiquiátricos*. Buenos Aires: Polemos.

- Freud, S. (2005). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides) descrito autobiográficamente. En *Obras Completas V. XII*(pp. 1-76). Buenos Aires: Amorrortu.
- Green, A. (2000). *El tiempo fragmentado*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jaspers, K. (1977). *Psicopatología General*. Buenos Aires: Beta.
- Lacan, J. (1971 [1954]). Respuesta al comentario de Jean Hypolite sobre la Verneinung de Freud. En *Escritos* (pp. 366-383). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1955/1956). *El Seminario, Libro 3, La Psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (1999/2000). *Los usos del Lapso*. Buenos Aires: Paidós.
- Milone, G. (2018). Habla de escritura. *Revista pensamiento político*. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/62394/CONICET_Digital_Nro.Milone.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- Minkowski. (1973). *El tiempo vivido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schreber, D. P. (1999). *Memorias de un enfermo nervioso*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Volta, L., Fulgueiras, M. y Arruti, A. (2015). La temporalidad maníaco-depresiva: del registro vivencial a la lógica del significante. *V Congreso Internacional de la Facultad de Psicología*[Ponencia]. Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54405>.
- Zanchettin, J. (2017). Psicosis: Indicios clínicos de una particular temporalidad. *IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV y Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*[Ponencia]. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.academica.org/000-067/936.pdf>.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ETNOGRAFÍA FLASH Y CABINAS CUENTA-HISTORIAS: INTERRUPCIÓN DE ESCENARIOS EDUCATIVOS PARA LA APROXIMACIÓN A LOS DISCURSOS SOBRE DIVERSIDAD SEXUAL

FLASH ETHNOGRAPHY AND STORY-TELLING BOOTHS: INTERRUPTION OF EDUCATIONAL SITES FOR THE APPROXIMATIONS TO DISCOURSES AROUND SEXUAL DIVERSITY

Ignacio Lozano Verduzco¹, Rafael Izcoatl Xelhuanzi Santillan¹, Jessica Fields², Jen Gilbert³,
Laura Mamo⁴

¹ Universidad Pedagógica Nacional, Ajusco

² Centro Interdisciplinario por la Salud y la Sociedad, Universidad de Toronto

³ Universidad de York

⁴ Universidad Estatal de San Francisco

Resumen

La llamada *diversidad sexual* se ha convertido en un asunto político y académico novedoso en la última década en México, en particular las identidades LGBT, gracias a la fuerza organizadora de estas identidades que denuncian una serie de violencias cometidas en su contra. Violencias que suceden con mucha frecuencia en los escenarios de educación formal. Esto evidencia un marco regulatorio sobre el cuerpo, la sexualidad y el género rígido, en donde la educación formal tiene un papel central. En este documento reportamos la experiencia de un grupo de investigadores de diferentes generaciones, culturas y países, en el uso de un método de investigación e intervención para escuelas, experimental y novedoso, que provoca interrupciones—pausas—en los escenarios educativos. El método consiste en introducir una cabina (construcción de madera de dos metros x un metro x un metro) aislada de sonido en un escenario educativo, a la cual se puede ingresar para “contar una historia sobre diversidad sexual”, ya sea individual o colectivamente, y que queda registrada por una videocámara o audiongrabadora. La cabina permaneció en cada escenario durante dos semanas, durante las cuales también se realizó observación participante y entrevistas a miembros de la comunidad. A esto le llamamos *etnografía flash*

por su corta duración y su intención de interrumpir la cotidianidad escolar. En este texto reflexionamos sobre las implicaciones de este método, como una pausa para los escenarios donde trabajamos y para nosotres mismas. Pausa que permitió reestablecer las lógicas, normas y políticas pedagógicas, sexuales y afectivas de cada espacio, para abrir oportunidades para contar historias típicas y disidentes sobre lo que en las escuelas se concibe como *sexualidad* y *diversidad sexual*. Un efecto de relevancia fue la constitución de un *nosotres* como otredad para la escuela, cuestión que nos construyó como vulnerables, pero privilegiadas para la observación.

Palabras clave: etnografía experimental, LGBT, diversidad sexual, observación participante, instituciones educativas

Abstract

The so called *sexual diversity* has become a political and academic, novel issue in the last ten years in Mexico, particularly that which regards to LGBT identities, thanks to the organizational force of these identities, that inform being victims of constant homophobic violence. These forms of violence occur frequently in schools, an issue that make a rigid regulatory framework on the body, sexuality and gender very evident, and where formal educational has a central role. In this paper, we report the experience of a group of researchers from different generations, cultures and countries on the use of an experimental and novel methodology that provokes interruptions—pauses—in schools. This method consisted of introducing a sound-proof booth (a wooden artefact of two meters, by one meter, by one meter) into schools, into which one could enter to “tell a story on sexual diversity”, be it individually or collectively, that would be registered by a videocamera or audiorecorder. The booth remained in each school for two weeks, during which we developed participant observation and interviews. We called this *flash ethnography*, due to its short duration and intention of interrupting the school’s everyday life. In this text we reflect on the implications of this method, as a pause for the sites in which we worked and for ourselves. A pause that allowed to re-establish the pedagogical, sexual and affective logics, norms and politics of each site, that provided opportunities to tell typical and dissident stories on what is conceived as *sexuality* and *sexualdiversity* in schools. Another relevant effect was

the constitution of an *us* as an other to each site, something that constituted us as vulnerable, but privileged to carry out observation.

Key words: experimental ethnography, LGBT, sexual dissidence, participant observation, educational institutions

Introducción

¿Cómo podemos entender la diferencia y la discriminación sexual y de género en las escuelas? ¿Cómo podemos cumplir una promesa política de abrir espacios para lo que es sexualmente distinto? Estas dos preguntas marcaron nuestro interés inicial por la metodología que proponemos y analizamos en este texto. En este artículo, describimos el uso de un objeto pedagógico (la cabina), dentro de una metodología de trabajo de campo etnográfico. Esto con el objetivo de aproximarnos a las dinámicas en torno a la sexualidad en general y a la diversidad sexual en específico en instituciones educativas, así como las implicaciones metodológicas y epistemológicas de este enfoque. La implementación de esta etnografía experimental también estaba guiada por el objetivo de analizar los discursos hegemónicos sobre la diversidad sexual, motivados por un interés para comprender los diferentes usos del concepto “diversidad sexual” (Nuñez, 2013) y sus efectos en las instituciones sociales y educativas, como la escuela y la universidad.

En los últimos 15 a 20 años, se ha usado el concepto de “diversidad sexual” para referirse a aquellas identidades, expresiones y prácticas alejadas de la heterosexualidad y cisgenderidad. Tanto Nuñez (2013) como Mogrovejo (2008) analizan en profundidad el surgimiento de este concepto y vale la pena recuperar su posicionamiento, pues ambos autores señalan que este concepto ha resultado en la cooptación política de la disidencia sexual, permitiendo que este movimiento y el concepto mismo pierda su fuerza cuestionadora, pues esto ha permitido normalizar y naturalizar las identidades lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, transgénero, travesti, intersexual y queer (LGBTBTIQ). Además, este acrónimo se refiere a la “homosexualidad” como una clase social y estilo de vida, y no solo a las orientaciones sexuales e identidades de género (Laguada, 2009; Lozano-Verduzco y Rocha, 2015; Vargas, 2014). De esta manera, resultó relevante para este trabajo comprender cómo es que se entiende la *diversidad sexual*, cuáles son los discursos y saberes que constituyen al concepto y qué efectos tiene su presencia en los grupos, instituciones y subjetividades.

Del diseño y método

El uso del objeto pedagógico y de evocación de narrativas y discursos llamado *cabina* y de la etnografía *flash* fue propuesto por un grupo de investigadoras en Estados Unidos (ver Fields, et al. 2014; Gilbert, et al, 2018)¹. La cabina no fue más que una construcción rectangular y en tres dimensiones, hecha de madera, de aproximadamente dos metros de alto, uno de largo y uno de ancho, con paredes que permitían ser pintadas tanto por dentro como por fuera y aislada de sonido. En su interior se encontraba una cámara de video o audiongrabadora que permitía registrar lo allí dentro. Esto se hizo con la intención de registrar historias contadas por miembros de la comunidad educativa. La etnografía *flash*, es un método etnográfico experimental que consistió en la inmersión rápida—en un *flash*—del equipo investigativo en cada sitio, que tenía la intención de registrar la vida cotidiana de las escuelas, específicamente aquello en torno a los procesos formales e informales de la sexualidad, la manera en que la diversidad sexual era entendida y, por otro lado, generar una interrupción, que, a manera de *flash*, iluminaría momentáneamente la cotidianidad de la disidencia sexual.

Para lograr esto, el equipo de investigación en México se interesó en la exploración de los significados y discursos sobre lo LGBTTTIQ y sobre la sexualidad en las escuelas y universidades mexicanas. Consideramos que el uso de la cabina sería especialmente novedoso y productivo, pues permitiría registrar un número amplio de narrativas que, en su conjunto, dieran cuenta de los discursos que conforman la categoría *diversidad sexual* y la etnografía *flash*, permitiría observar las prácticas asociadas a estos discursos, así como sus resistencias y expansiones. Investigaciones anteriores indican que las personas LGBTTTIQ en México reportan mayores niveles de discriminación y violencia homofóbica en tres contextos importantes: la escuela, la familia y los espacios públicos (Baruch, Pérez, Valencia y Rojas, 2017; Lozano-Verduzco y Salinas-Quiroz, 2016). Sin embargo, estos datos no permiten construir una conexión entre las expresiones de homofobia y los contextos sociales y políticos donde suceden; o para explorar cómo los centros de educación formal hacían sentido de las expresiones, relaciones y discursos en torno a la diversidad sexual.

El equipo investigador y los sitios de observación

El equipo de investigación estuvo constituido por dos investigadores principales, ambos psicólogos sociales, profesores universitarios de entre 30 y 35 años, uno de ellos

que se identifica como gay y otro como heterosexual. Además, se contó con una co-investigadora en EEUU, una profesora en sociología, lesbiana de 50 años. Para el trabajo de campo se contó con el apoyo de entre ocho y diez estudiantes de psicología de dos universidades de la Ciudad de México. Este grupo de estudiantes tenía entre 20 y 25 años y fueron capacitades² para este proyecto. Cuatro de estos estudiantes se identificaban como gay, uno como trans y el resto como heterosexuales aliados de la comunidad LGBTTTIQ. Esto nos permitió posicionarnos como un grupo diverso en su expresión sexual y de género y en las prácticas políticas que esas expresiones desplegaban, pues mientras algunas sí ejercían el activismo callejero, otras no. Sin embargo, este proyecto se inscribe claramente en una agenda activista LGBTTTIQ.

El trabajo de campo consistió en llevar a cabo la etnografía *flash* durante dos semanas en cada sitio: la Universidad del Sur, la Universidad del Norte y la Prepa Oeste, todas ubicadas en la Ciudad de México (CDMX). Se escogieron estos tres sitios debido a que se consideraron como ejemplares de diferentes grupos socioculturales de la CDMX. La Universidad del Sur es una universidad pública, especializada en la formación de profesionales de la educación, tiene presencia y reconocimiento a nivel nacional. En el campus donde se llevó a cabo la etnografía, se contaba con una matrícula de más de cinco mil estudiantes—en su mayoría mujeres—, que generalmente provenían de familias trabajadoras y residían en las periferias de la ciudad. La Universidad del Norte también es una universidad pública, con una matrícula de más de 20 mil estudiantes, en su mayoría hombres, y enfocada en ciencias naturales. El estudiantado, generalmente, provenía también de familias trabajadoras y de la periferia de la ciudad. Estas diferencias no son superficiales, al contrario, señalan la materialización de estereotipos y roles de género propios de las culturas mexicanas, pues la educación es entendida como un servicio de cuidado atribuido a lo femenino y las ciencias naturales (como ingenierías) apelan a lo racional, característica históricamente atribuida a lo masculino. Finalmente, se escogió la Prepa Oeste, un colegio jesuita, privado y considerado de élite en México. Su matrícula es de menos de mil estudiantes, tanto hombres como mujeres, que provienen de familias de clase alta y media.

Ninguno de los tres sitios tenía espacios oficiales para su estudiantado LGBTTTIQ. No obstante, la Universidad del Norte es reconocida por ser de las primeras en el país en generar una oficina sobre políticas institucionales de igualdad de género. La Universidad del Sur cuenta con algunos programas de posgrado en sexualidad y en género y la Prepa

Oeste había reconocido a un grupo pequeño de estudiantes en su esfuerzo por crear una “Comisión de género”.

El trabajo investigativo, en realidad, comenzó meses antes de cada etnografía *flash*, con las negociaciones que llevamos a cabo con autoridades de cada sitio. En la Universidad del Sur, por ejemplo, después de presentar el proyecto, nos pidieron acercarnos con autoridades académicas para acordar formas de trabajo específicas del proyecto. En la Universidad del Norte se nos pidió acercarnos con autoridades administrativas y encargadas de asuntos estudiantiles. En la Prepa Oeste, nos refirieron al Departamento Psicopedagógico. Solo fue en este último espacio que sentimos cierta tensión alrededor de nuestro proyecto, puesto que se nos pidió hacer cambios al uso de algunas técnicas. Consideramos que esto se debió a una visión proteccionista de su estudiantado. En específico, a pesar de que inicialmente se aprobó el uso de una videograbadora, dos semanas antes de iniciar el trabajo de campo, se nos autorizó usar audiograbadora. Otro punto de tensión fue sobre los consentimientos informados, pues inicialmente las autoridades acordaron enviar un aviso a toda la comunidad de padres y madres avisando del proyecto, de sus objetivos, duración y métodos, y pidiendo que aquellos padres y madres que no desearan que participara su hijo, lo avisaran por escrito. También dos semanas antes de iniciar el trabajo de campo, se nos avisó que todo participante debía contar con una carta de consentimiento informado firmada por padre, madre o tutor, que a su vez debía ser entregado ya sea al tutor del estudiante o al Departamento Psicopedagógico, que a su vez lo entregaría al equipo de investigación.

El trabajo de campo

El trabajo consistió en instalar la cabina en un espacio estratégico del campus, así como una mesa y sillas donde se ofrecían dulces y consentimientos informados para la participación. Los dulces sirvieron como un atractivo que permitió un primer acercamiento entre la comunidad universitaria y el equipo de investigación, y en donde se pudo compartir el objetivo del trabajo de campo y la manera de participar, a través del consentimiento informado. La participación consistió en que cualquier miembro de la comunidad universitaria entrara a la cabina y contara “una historia de diversidad sexual”. A quienes accedían, leían y firmaban la carta de consentimiento informado, se les acompañaba a la cabina, se prendía la cámara de video, se les dejaba dentro de la cabina, se cerraba la puerta y la persona podía iniciar su historia. Estas historias podían ser sobre lo que cada uno quisiera: un chiste, una anécdota, un evento, una opinión, etc. Las historias podían ser

contadas de manera individual, en parejas o de manera grupal. Nuestro registro cuenta con historias desde 30 segundos, hasta poco más de 30 minutos. Una vez que le participante terminaba de contar su historia, tocaba la puerta y una asistente de investigación abría la puerta, apagaba la cámara y le ofrecía un boleto para una rifa.

Además, llevamos a cabo observación participante a través de lo que nombramos *etnografía flash*. Es decir, permanecemos en el espacio durante un tiempo determinado (dos semanas) y registramos datos sobre nuestra inmersión en el escenario, las relaciones y dinámicas que observábamos y de las que llegamos a formar parte. A pesar de que este esfuerzo etnográfico tiene similitudes con etnografías tradicionales, como pueden ser la tienda que usaba Malinowski (1995) para hacer sus observaciones —que además de proveerle la posibilidad de integrarse a la comunidad que estudiaba, también lo distinguía y al hacerlo, Malinowski se otorgaba cierta autoridad etnográfica—, o el “entrometimiento agudo” (Harrington, 2002) que usó Schwalbe (1996) en momentos precisos de su etnografía para indagar sobre los grupos de hombres que estudiaba, consideramos que el método propuesto para el estudio de la temática de la diversidad sexual permitió un cambio fundamental en la observación.

A diferencia de una etnografía tradicional, esta permitía poner atención en la interrupción como detonador, que tanto la cabina como la presencia del equipo de investigación generaba en la institución educativa. El término *flash* hace alusión no solo al tiempo de intervención que es más breve, sino que también apela a cómo funciona el *flash* de una cámara fotográfica: un dispositivo que despide una luz muy intensa en el momento del disparo para suministrar un aporte de luz cuando la natural es insuficiente y que genera una interrupción en quienes protagonizan la escena, una interrupción que implica tomar una pausa para retomar la actividad que se realiza. Pero también una interrupción porque el *flash* iluminó elementos que antes no eran reconocidos y el reconocimiento de esos elementos implican una interrupción en las dinámicas interpersonales, colectivas e individuales.

Esta interrupción pudo suceder dado que la cabina presentaba un letrero grande y colorido en el que se leía “Diversidad Sexual”, algo inusual e inesperado en cada sitio: escuelas con cierto orden e imagen que comunican apego a sus lógicas y políticas. El letrero llamaba la atención, deploraba ser visto y reconocido, no solo por su frase, sino por su presentación colorida que resaltaba de los típicos colores y arquitectura gris o rojiza de las escuelas donde trabajamos. Esto potenció la producción de datos relevantes para el

objeto de estudio: la diversidad sexual, sus significados y experiencias, sobre todo, porque ese objeto de estudio nos implicaba directamente a nosotres como equipo de investigación. De igual forma, nos permitió observar cambios en los espacios, personas y dinámicas debido a la presencia de un dispositivo ajeno en lo físico y a la vez asignado a un tema controversial y en constante disputa. Algunos de los cambios que observamos de inmediato tenían que ver con las prácticas y organización de la ocupación del campus y del espacio donde se ubicaba la cabina y sus alrededores. Por ejemplo, fuimos testigos de estudiantes que optaban por usar otro camino para llegar a su destino y evitar pasar cerca de nuestro grupo, o guardias de seguridad que se acercaban con mayor frecuencia al espacio que ocupábamos.

Existieron dificultades en el primer sitio de trabajo de campo. Por ejemplo, en la organización del equipo, la forma de aproximarse a potenciales contadores de historias, qué decirles y cómo, cómo manejar la multiplicidad de reacciones ante esta aproximación, o cómo manejar expresiones de acoso y homofobia. Dificultades que seguramente tenían que ver con nuestra poca experiencia en el trabajo etnográfico, pero también porque el tema mismo que trabajamos generaba una serie de afectos que dificultaban la interacción. ¿Qué pensará un colega profesor cuando le mencione las palabras *diversidad sexual*? ¿Cómo confrontó su reacción? ¿Se recibirá como un tema y un método propiamente académico? Pareciera que las dificultades en este primer sitio reflejaban nuestro temor, aprendido desde las lógicas institucionales que obligan a callar experiencias relativas al sexo y al afecto.

El apoyo brindado por el equipo de EEUU a través del diálogo y recomendaciones permitió que el trabajo etnográfico mejorara cualitativa y cuantitativamente el trabajo en el siguiente sitio, la Universidad del Norte. Se produjo una organización más rica para la recopilación de datos, tales como compartir experiencias de campo que proporcionaron una visión profunda para continuar el proyecto con un ojo crítico y colaborativo. Asignamos espacios de dos horas para la toma de notas de campos y ofrecimos formatos de registro para ayudar a los nuevos investigadores a dar sentido a sus observaciones e interpretaciones. En las dos universidades, el trabajo comenzaba a las once de la mañana en una zona estratégica del campus de la universidad y terminaba alrededor de las siete de la tarde. Este horario permitió que el equipo de investigación pudiera observar las dinámicas universitarias tanto en la mañana como en la tarde y noche, así como entablar relación con posibles participantes en diferentes horas del día. Esto también permitió observar los cambios sutiles y explícitos en la vida del campus durante todas las horas del día. En la

Prepa Oeste, el trabajo comenzaba a las ocho de la mañana y terminaba a las tres de la tarde todos los días. Los asistentes de investigación caminaban por el campus repartiendo volantes del proyecto o entraban en los salones de clase para invitar al estudiantado y profesorado a participar; otros se quedaban a unos metros de la cabina invitando a los transeúntes con dulces; otros más distribuían las cartas de consentimiento informado y acompañaban a los participantes a la cabina.

El equipo de investigación organizó reuniones después de las dos semanas de trabajo en cada sitio, con el fin de discutir temas de interés y construir interpretaciones colectivas sobre lo que habíamos vivido y observado en cada escuela. Estas actividades resultaron epistemológicamente útiles, ya que permitieron fortalecer un sentido de grupalidad, así como reforzar las posiciones y relaciones que se habían establecido con los datos recogidos. Estas reuniones de trabajo también permitieron a los miembros del equipo expresar cambios en su apreciación, actitud y saberes sobre el tema de diversidad sexual, así como llevar a cabo procesos de contención emocional a investigadores que se habían sentido afectados por su trabajo de campo. En general, se observó el cambio de un interés inicial por el tema a una postura firme sobre la importancia de la temática que estudiábamos, de lo que nuestro método provocaba y de la autonomía y participación, en particular de asistentes de investigación identificadas como LGBTTTIQ. Investigadores que se identificaban como tal se fortalecieron al ver que sus vidas y experiencias tenían un valor académico y pedagógico legítimo.

Los investigadores principales vieron este cambio como una oportunidad para voltear la mirada sobre el equipo de investigación más que sobre la institución educativa, pues consideramos que de cierta manera encarnamos al propio objeto de estudio. En otras palabras, el interrumpir los campus de cada escuela durante estas dos semanas, volvía tangible y reconocible la disidencia sexo-genérica de los investigadores identificadas como no heterosexuales y no cisgénero. Por eso, en este artículo, nuestro fin no es proveer del material etnográfico en sí mismo, sino de una reflexión etnográfica que nos obligó a vernos a nosotres mismas y algunos de los efectos que nuestra presencia y nuestro proyecto llevó a cada sitio.

La promesa metodológica de la cabina como objeto y sujeto de interacción

Como etnógrafos *flash*, la recopilación de datos tuvo un enfoque muy diferente a la de una etnografía tradicional. En lugar de una inmersión en el campo durante períodos

largos, la recolección de datos se llevó a cabo durante un periodo de dos semanas en cada escuela y con las aperturas que generaba la cabina, inserta en un espacio social con una organización y una política particulares. El artificio de la cabina era siempre evidente. Su presencia y la de los investigadores interrumpieron espacios académicos, su vida rutinaria, y la persistente cultura escolar heteronormada. La presencia de los investigadores también era siempre evidente como rostros y cuerpos que eran *nuevos* para el contexto escolar, y también como cuerpos disidentes que podrían ser leídos como raros, trans, maricas, morenos y/o de una clase social diferente. Es decir, la aproximación etnográfica como *flash*, posibilitó generar interrupciones en un espacio privilegiado de la modernidad, una institución normativa: la escuela. Esta interrupción siempre iba acompañada del objeto de estudio, la diversidad sexual, de tal manera que lo que interrumpía la marcada cultura escolar heteronormada era un grupo de personas externas a la escuela, externas a las normas, con una agenda específica y una cabina que llegó a representar a la diversidad sexual misma. En medio de actividades escolares como fiestas de graduación, programas escolares, convivencia entre pares y en ocasiones algunos tipos de acoso, la cabina insistió en que la diversidad era bienvenida. Resulta interesante cómo un pequeño espacio como la cabina abrió lugar a grandes conversaciones y preocupaciones no solo para los contadores de historias, sino también para las escuelas como instituciones pedagógicas. Cuestiones que detallaremos más adelante.

Las notas de campo de la Prepa Oeste muestran un marcado interés en su dispositivo de vigilancia. La escuela tenía al menos dos guardias de seguridad por piso y cámaras de seguridad que llegaban a todos los rincones del edificio, excepto los baños. A pesar de que la cabina se encontraba en el centro de un gran pasillo, era el único espacio que no fue capaz de ser vigilado. De hecho, una de las profesoras de esta escuela exclamó su preocupación de enviar a los estudiantes en grupos a la cabina porque sería evidente quién entró y quién no y que esto podría generar “ansiedad” entre el estudiantado. El poder de la interrupción de la cabina, del registro observacional y de diferentes historias tuvo consecuencias simbólicas en las dinámicas del sitio. Generar esta interrupción con un espacio físico y visible significaba ser vigilado y no vigilado: uno podría ser visto entrar, pero no podía ser visto o escuchado una vez dentro.

La intervención física de la cabina expuso una serie de discursos, prácticas y emociones de la comunidad escolar/universitaria en lo que respecta a un objeto problemático, uno que es casi desapercibido y del que se habla en la vida diaria de la

escuela. Entender las escuelas y universidades como espacios públicos da luz a un complejo conjunto de elementos que se entrelazan para producir reglas y dinámicas en los sitios de los que trabajamos. Los espacios públicos son tales, no solo porque están disponibles para ser ocupados, sino porque están marcados por sus ocupantes y los discursos y prácticas que aportan a ellos. Dentro de las instituciones educativas, el espacio público visible se convirtió claramente en:

no sólo el espacio abierto ... [sino] sitios de nombres materiales y se refiere a los ámbitos de la acción humana; se habla de la forma y de la política... No es algo que se realiza, no es preexistente, ni un epifenómeno de la organización social o política cultural, es un espacio público, ya que está atravesado por una experiencia social, al mismo tiempo que organiza y da forma a esa experiencia. Se trata de una política de calidad ... que puede o puede no emerger en momentos definidos, en los que se cruzan historias de una forma única y de diferente duración: historias urbanas, culturales, políticas, de ideas, de la sociedad: se trata de cruces. (Gorelik, 1998, p.19)

La cabina como objeto dio paso a un espacio de resistencia a la heteronorma y a los poderes heterosexuales, pues proporcionó anonimato a través de la privacidad de no ser visto ni escuchado. Por ejemplo, en la Prepa Oeste, una de las primeras participantes fue una estudiante de primer año, que se acercó con mucha timidez y entregó su consentimiento informado. En la historia que narró, señaló que se identificaba como lesbiana y que era la primera vez que se atrevía a nombrarse así. A su vez, la cabina abrió la posibilidad de una identidad diferente. La cabina reorganizó las experiencias dentro de cada escuela y dio forma a la posibilidad de experiencias tácitas que se deseaban registrar. La cabina proporcionó intimidad a la diversidad en una forma que ningún otro espacio en la escuela lo hizo o lo podía hacer: recuperó historias sobre abuso sexual, sobre pérdidas de amistades homosexuales, sobre formas de acoso homofóbico y sobre deseos homoeróticos. Expresiones de los transeúntes y narradores nos permiten pensar que la cabina como interrupción permitió la reorganización de un espacio público, dio paso a nuevas experiencias y narrativas que no tenían un lugar antes de la presencia de la cabina en "forma única y de distinta duración". Muchos potenciales participantes nos ignoraban o bajaban la mirada o daban excusas con tal de no entablar conversación con nosotres y contar su historia.

Heterotopia y no-lugar dentro de las escuelas

Al acceder a la cabina, los participantes, narradores de sus propias historias, entraron a un espacio que ahora entendemos como una “heterotopía”: “una especie de utopía efectivamente promulgada en el que los lugares reales y simbólicos de la cultura, están representados de forma simultánea, impugnada, en donde se invierten” (Foucault, 1986, p.3). Estas narrativas eran sobre otras instituciones sociales, como la familia, que quedaban proyectadas en la institución educativa. La cabina se sostenía en medio de la escuela y a su vez en sus márgenes; ofrecía un espacio distinto con distintas reglas de compromiso, a la vez que también contenía reglas de la escuela. La cabina prometió una crítica de la escuela al mantenerse dentro de la lógica de la escuela. La cabina como heterotopía dio paso a las narrativas individuales y a discursos comunes. Este “espacio sin nombre” también invoca a los no-lugares de Augé (1993). La cabina se materializó en un tema abstracto, uno que está silenciado y estigmatizado, y representó muy bien con sus cuatro paredes e interior oscuro a la diversidad sexual, como si la diversidad sexual solo pudiera ser considerada dentro de un no-lugar, de una heterotopía.

Para Augé (1995), un lugar es relacional, histórico y con identidad, y un no-lugar se asigna a una posición específica y circunscrita. Un no-lugar se convierte en un espacio impersonal y es significativamente diferente a los espacios antropológicos habituales que proporcionan identidad, relación e historia. Un no-lugar permite la alineación del anonimato y la independencia. Este espacio simbólico y subjetivo permite el surgimiento de narrativas que serían difíciles de definir en espacios históricos, antropológicos, relacionales e identitarios. Los márgenes de este dispositivo requieren la normalidad y castigan la disidencia, al igual que lo observado con los individuos que trataron de acercarse a la cabina, pero fueron influenciados por el grupo de pares o una norma no explícita a abandonarlo. Para servir de ejemplo, durante el trabajo de campo en la Universidad del Norte, una asistente de investigación se acercó a una estudiante que había visto pasear cerca de la cabina durante varios días. Una vez que la asistente de investigación trató de entablar conversación, la estudiante, claramente molesta, declaró que “no era una lesbiana”, y que la “dejar[a] de molestar” (notas de campo sic). Otras formas de abandono incluyen observaciones de grupos de estudiantes conversando en voz alta, pero que guardaban silencio cuando se acercaban a la cabina, o personas que acompañaban a amistades a contar su historia, pero permanecían afuera o al margen del espacio de la cabina y del equipo investigativo.

Inicialmente, la cabina no guardaba ninguna relación con las escuelas o sus habitantes, pero los estudiantes y profesores podían (y lo hicieron) acercarse para relacionarse con ella de un modo determinado. A medida que pasaban los días, la cabina se convirtió en un espacio distinguible para la escuela. A los miembros del equipo de investigación se les atribuyeron múltiples identidades que en ocasiones chocaban entre sí: investigadores, participantes e individuos y aliados LGBTTTIQ. La constitución física de la cabina se fue haciendo menos importante que su representación simbólica. Muchos miembros de la comunidad escolar además de contar su historia, escribían o dibujaban en las paredes de la cabina, algunos prefirieron no contar sus historias frente a la cámara, pero optaron por dibujar y escribir en las paredes. La cabina es una intervención tanto a nivel físico como subjetivo para toda la comunidad educativa.

Foucault (1986) describe heterotopías como espacios que reúnen representaciones simultáneas, lugares que están fuera de “todos los lugares”. Nuestra cabina trae a la mente estas heterotopías. Estudiantes LGBTTTI, después de narrar su historia, nos agradecían y señalaban lo importante que era nuestro trabajo. En los sitios que visitamos, “diversidad sexual” se encontraba tanto dentro como fuera, articulada y en silencio, simultáneamente aprobada y negada. En el transcurso de la mayoría de los días de clase, la diversidad sexual sobrevive en estos espacios “entre”, similar a los espacios abyectos de Butler (1992). La cabina ofreció otra posibilidad, una heterotopía que reconoce y registra narrativas, significados, representaciones y discursos individuales y grupales sobre un tema que es a la vez culturalmente aceptado y rechazado. Dos estudiantes mujeres de la Prepa Oeste entraron en la cabina y contaron dos historias diferentes. La primera describió cómo acosaba a un estudiante porque él era bisexual. Paralelamente, su amiga, dentro de la cabina confesó que era bisexual y que su familia se burlaba de esta declaración. La primera estudiante se coloca junto a su amiga, como si la apoyara, mientras que intimida a la bisexualidad a través del acoso al otro estudiante.

La cabina hizo que la diversidad sexual fuera real durante dos semanas, o el tiempo que los participantes se tardaron en contar sus historias. Una vez que los participantes registraron esas historias y salieron de la cabina, lo disidente corría el riesgo de caer en el olvido. La evidencia audiovisual de las historias se mantuvo dentro de la grabadora, dentro de una caja de madera, y se mantuvo dentro del campus, que recordaba a los transeúntes de historias contadas y no contadas sobre diversidad sexual. Nuestro trabajo abrió la posibilidad de visibilizar los trazos heteronormados que existen en los espacios escolares y

alteró el orden común de dichos espacios, posibilitando la producción de narrativas disidentes, aunque sea de manera evanescente. El trabajo también invitó a estudiantes, profesores y administrativos a acercarse o alejarse de la cabina, pero quienes se acercaron proporcionaron relatos ricos y descriptivos sobre la vida escolar. Parecía que nuestra presencia permitió a estos estudiantes compartir sus representaciones y significaciones sobre la sexualidad y la diversidad, y apropiarse de experiencias que habían vivido a través del poder de la creación narrativa. Además, permitió a miembros del equipo de investigación a reconocer una identidad sexual no heterosexual que antes había permanecido oculta.

Las limitaciones y expansiones de una etnografía *flash*

Mientras les estudiantes, maestros y personal ofrecieron sus historias, como equipo de investigación perseguimos otra línea de recogida de datos, una etnografía *flash*: observación participante intensa a corto plazo. Este tipo de inmersión nos permitió explorar las implicaciones de la cabina para cada sitio donde trabajamos. Los miembros del equipo trabajamos en un *flash* para entender cada escuela. Muchas de las prácticas de los etnógrafos *flash* se parecían mucho a lo que serían en una etnografía convencional. Los investigadores observamos interacciones alrededor de la cabina y también asistimos a eventos dentro de cada comunidad escolar, como clases académicas, comidas de estudiantes y profesores, asambleas de la escuela y de cada grado. Sin embargo, como veremos más adelante, el compromiso con la interrupción y la brevedad de nuestro tiempo en el campo hicieron a la etnografía *flash* una opción metodológica distinta. El *flash* también nos motivó a mantener un ojo y oído agudo sobre cómo nos sentimos como extraños a la escuela (teniendo en cuenta que una visita de dos semanas no nos permitiría ser parte de la vida escolar), y la forma en que nos relacionábamos con el poder y la sexualidad.

Un ejemplo de cómo circulaba el poder en estos escenarios se narra a continuación. Después de que una estudiante se acercó a la cabina para participar y afirmando que ella había entregado su consentimiento parental a su tutor, nos dimos cuenta de que, en realidad, el tutor no había hecho entrega de dicho documento. Uno de los investigadores buscó al profesor para aclarar la situación. El maestro inmediatamente le pidió al investigador que esperara en lo que buscaba a la estudiante en cuestión. El maestro interrumpió una de las clases y salió con la hermana de la estudiante original, y ordenó que le explicara al investigador. La estudiante expresó que su padre había firmado el

consentimiento de ella y de su hermana, pero que a ella se le habían perdido los documentos. El investigador, testigo de todo esto, escribió en sus notas de campo: “sentí, de nuevo, la resistencia de la escuela en torno a la cabina y al proyecto, como si el tutor quisiera lavarse las manos de toda responsabilidad, o excusarse de una acusación que no había hecho” (sic notas de campo). Las notas de campo muestran también reflexiones sobre los cuerpos y las emociones de los investigadores: cansancio, emoción, confusión y rechazo aparecieron con cierta frecuencia. Estas emociones motivaron a los investigadores a registrar también lo que vivían en cada escuela. Una investigadora escribió en sus notas que se sentía “fuera de lugar” porque ella era de “otra clase social”, y que esto era evidente en la forma en que vestía y hablaba. La observación registrada no solo era “sobre” la escuela, sino sobre nuestra propia participación dentro de esa escuela (Tedlock, 2013), que nos invitó a repensar nuestra relación con los posibles participantes (Mason-Bish, 2018).

Nuestra condición de personas ajenas, presuntos expertos y personas con una agenda detonó nuestra participación y la inmersión en la vida escolar. Nuestra participación interrumpió las condiciones sociales, ya que por lo general facilitó la aparición de prácticas y discursos que de otra manera no hubieran aparecido, complementando la observación y la polisemia de la investigación. Nuestra agenda para interrumpir tiene similitudes con las etnografías tradicionales. Nos convertimos en sujetos sociales centrales dentro de cada escuela, representábamos la rareza, lo diverso y/o a la sexualidad LGBTTTTIQ, y esto permitió que surgieran interacciones distintas. A través de estas interacciones y de nuestro estatus como “otros”, fuimos capaces de ver significados socialmente construidos alrededor de la sexualidad y la educación. A pesar de que no llegamos a ser natives, como extraños fuimos capaces de proporcionar un punto de vista particular que es relevante para la sexualidad LGBTQTTTI.

Un “nosotres” construido desde la otredad sexual

En general, asistentes de investigación centraron su atención en la escuela como un *otro*, mientras que los investigadores más experimentados motivaron para pensar en el *nosotres* que se construyó a lo largo del *flash*. Este pasaje fue difícil: la reflexión sobre las propias emociones como investigadores y sujetos sexuados era compleja, probablemente porque no queríamos que se nos mirara como ajenos a las normas y dinámicas centrales de cada sitio. Estas dificultades muestran un movimiento de vaivén entre las formas de etnografía, pero sobre todo la posición epistemológica hegemónica que ocupamos como investigadores; que nos da la autoridad para describir al otro con el que no estamos

familiarizados. Pero también hay que tener en cuenta al *otro* en el que sentimos que nos convertimos en cada sitio al dar luz sobre un tema que está excluido de los procesos educativos formales. A manera de ejemplo, uno de los investigadores principales escribió en sus notas de campo: “[M]e he dado cuenta de cómo los profesores, a pesar de que nos hemos encontrado y nos hemos presentado, no dicen 'hola' cuando me encuentro con ellos en los pasillos. Parecen continuar sin el menor estremecimiento. Me encuentro poniéndome prácticamente delante de ellos/as para hacerme notar” (sic notas de campo).

Nuestro *flash* significaba que no estábamos necesariamente interesados en el otro, sino que, en cierto modo, nos convertimos en los otros de la escuela. Esto se hizo más evidente en la Universidad del Sur y en la del Norte. En la primera, cuando en el tercer día de trabajo nos encontramos la frase “pinches putos” escrita en la cabina junto a un *suástica*. En la Universidad del Norte, cuando en el quinto día de trabajo encontramos la cabina con la puerta rota. Ambos eventos los interpretamos como actos de vandalismo y de homofobia. Lejos de asustarnos, los eventos nos alentaron, pues encontramos que estos actos se insertaban en los discursos hegemónicos de la *diversidad sexual* y nos permitían evidenciar sus efectos violentos. De esta manera, también nos interesamos en un nosotros y observamos la dinámica escolar desde un lugar de alteridad. El sentirnos como otros colaboró en celebrarnos nuestra comprensión de nosotros mismos como sujetos sociales y sexuales. Esto significaba que constantemente cuestionamos lo que fuimos y destinamos a cada lugar. Fuimos capaces de experimentar, analizar, interpretar e informar este estado a partir de comprendernos marginales a la vida escolar (Tedlock, 2013).

Ser testigos de cómo la línea entre investigador y participante se fue erosionando a medida que continuaba nuestro trabajo, nos presentó con un problema. Una vez que interrumpimos la vida del campus, tuvimos que posicionarnos en relación con aquella interrupción. Como equipo de investigación, nos sentimos obligados a explicar nuestros objetivos constantemente, a justificar que lo que estábamos haciendo era correcto, es decir, aprobado y social y educativamente útil. Fue difícil ganar un lugar de respeto en el campus universitario o en la prepa; las respuestas de resistencia y de aceptación a nuestro trabajo mantenía a la cabina como un lugar para lo sexualmente distinguido y diverso, que antes no existía en cada sitio.

Otras formas de resistencia también aparecieron. En la Universidad del Norte, el personal de la Oficina de Perspectiva de Género cuestionó lo que estábamos haciendo y por qué lo estábamos haciendo. Insistieron en que su oficina no había aprobado nuestro

proyecto. Una vez que nuestra presencia y nuestra agenda como activistas fueron cuestionadas, el equipo se sentía “fuera de lugar, que no pertenecemos” (sic notas de campo). Para los investigadores autoidentificados como LGBTTTIQ, esto significaba revivir procesos de exclusión que habíamos pasado en nuestros años escolares, volver a descubrir el malestar emocional que esto generaba, y continuar para llevar a buen puerto el proyecto.

Nuestras subjetividades sexualmente diversas eran evidenciadas y cuestionadas, ya que estaban ligadas a la aceptación o rechazo de la cabina (en ocasiones ambos). Estas formas oscilatorias y aparentemente contradictorias nos permitieron interpretar un cruce de caminos, donde las historias culturales, políticas y las normas sociales se entrecruzaban constantemente, donde interactuaban nuestras presencias, nuestros cuerpos, identidades e interacciones, como sucede en los espacios públicos. El evento de vandalización en la Universidad del Sur se hizo del conocimiento de la rectoría y en una junta de autoridades, la Secretaría Académica de la universidad recomendó que se suspendiera nuestro proyecto, como medida de protección para quienes estábamos involucrados. Nadie del proyecto estuvo en esa junta, más bien lo supimos por colegas que habían estado presentes. El equipo de investigación interpretó esto como una repetición del acto vandálico, aunque en este caso, el discurso pasa por un filtro de protección, como si la diversidad sexual requiriera de una protección distinta por ser vulnerable. Este acto nos volvió a colocar en un no-lugar, en un lugar entre lugares. Si el proyecto sí hubiera sido cancelado, las consecuencias, consideramos, habrían sido más graves, pues lo sexualmente diverso volvería a desaparecer de las dinámicas universitarias. Con la cabina logramos visibilizarlas.

Posicionamientos

Esta investigación creó un espacio que obligaba a los miembros de cada comunidad escolar a notar nuestro trabajo, nuestra agenda y de alguna manera, a establecer una relación con la cabina y con el nosotros que esa cabina llegó a representar. Nuestro proyecto representó la presencia externa dentro de un escenario normativo y programado. Así, nuestra presencia era obvia, y contábamos con esa obviedad para generar nuestras interrupciones. Pero también éramos obvios en cada sitio por el tema central de nuestro trabajo, que no es abrazado ni considerado por las instituciones escolares. De cierta forma, obligamos a todos los miembros a reflexionar sobre su relación con la cabina, con nosotros y con la diversidad sexual. Estas relaciones se presentaron de muchas maneras, desde

reafirmar una posición de aceptación o negación, hasta negar la existencia completa de nuestra presencia. La negación de nuestra existencia se hizo evidente en actos de vandalismo como los que narramos arriba; la aceptación se vio en las narrativas compartidas dentro de la cabina, al igual que el rechazo, o en estudiantes como la chica que sostenía que la confundíamos por lesbiana. Pero también vimos negociaciones y acompañamientos: personas que acompañaban a amistades a contar su historia sin contar su propia historia, estudiantes que cambiaron su ruta con tal de evitar a la cabina y al equipo que la acompañaba.

Conclusiones

Nuestro método *flash* —entrar a un espacio como visitantes marcados, alterar los patrones comunes de comportamiento e identidad, tomar nota de la extensión y del carácter de la interrupción y registrar historias— permitió una aproximación poliédrica a realidades complejas y nos ayudó a entender que la diversidad sexual tiene lugar en las escuelas: un no-lugar ambiguo que va y viene entre las vidas privadas y públicas de quienes ocupan cada institución. Este método se convirtió en el medio por el cual pudimos registrar discursos y prácticas que otros métodos no hubieran logrado. Permitted hacer preguntas diferentes sobre un fenómeno muy real: su carácter rebelde y dadáico abrió la posibilidad para respuestas y evocaciones diferentes. La cabina fue un detonador de dinámicas, espacios de emancipación y de resistencia a dispositivos normativos, así como una forma de reforzar narrativas de exclusión. La presencia de la cabina y del equipo fue un cuestionamiento simbólico constante a discursos hegemónicos y permitió la creación de narrativas silenciadas.

La cabina como artefacto informó la relación entre nuestra propia sexualidad y nuestras experiencias como profesores, investigadores, y estudiantes, y de manera más amplia, sobre las posibilidades que genera la cabina para tomar conciencia sobre la sexualidad LGBTTTIQ, experimentar posiciones como sujetos de investigación y de intervención. La relación entre heterosexualidad, diversidad sexual y lo LGBTTTIQ se hizo evidente al interrumpir escenarios educativos. El proyecto permitió registrar interacciones afectivas y físicas, pero de manera más importante, creó una excusa para tener espacios de reflexión, pues el acto de contar historias no resulta sencillo.

Nos quedamos con una pregunta metodológica compleja: ¿qué habilita a una intervención etnográfica sobre la sexualidad a resignificar la participación subjetiva en la vida sexual? La cabina no permite un proceso hermenéutico en el que el equipo pueda explorar esta pregunta con mayor profundidad. No sabemos ni comprendemos un antes o un después de entrar a cada escenario. Nos quedamos con discursos sobre diversidad sexual, discursos sostenidos por la condición, el proceso y el momento específico que significó la relación con la cabina, posibilitados por un *flash*, una pausa de dos semanas. Abrió la posibilidad de otras cualidades observables, porque nos acercó a una comprensión sobre políticas y discursos hegemónicos sobre sexualidad que sin duda tendrán efectos no solo sobre la institución, sino sobre las subjetividades que la habitan.

Notas

1. La propuesta de entografía *flash* en EEUU tuvo el objetivo de comprender la vida escolar de grupos LGBT fuera del marco de riesgo que caracteriza a la investigación sobre juventudes LGBT. Constreñidas por limitaciones de tiempo para estudiar tres instituciones de educación media superior en tres ciudades diferentes de EEUU, las autoras optaron por trabajar de manera rápida e intensa —en un *flash*— y con un método que cuestionara a los tradicionales, y que no solo permitiera la emergencia de la voz de este estudiantado, sino que lograra la producción de narrativas que llevaran a construir autorías del yo (Gilbert et. al., 2018).
2. Usaremos la “e” en los pronombres como una forma lingüística incluyente que reconoce a todos los géneros, por ejemplo: masculino, femenino, trans y no binario, así como una postura política e ideológica para ampliar los márgenes de inteligibilidad genérica y sexual a través del discurso.

Referencias

- Augé, M. (1993). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baruch, R., Pérez, R., Valenia, J., Rojas, A. (2017). *Segunda encuesta nacional sobre violencia escolar basada en la orientación sexual, identidad y expresión de género hacia estudiantes LGBT en México*. CDMX. Fundación Arcoiris, El Closet de Sor Juana, Inspira, COJESS, Espolea.
- Butler, J. (1992). *Cuerpos que importan: sobre los límites discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Fields, J., Mamo, L., Gilbert, J., Lesko, N. (2014). Beyond bullying. *Contexts*, 13(4), 80-83.

- Foucault, M., Miskowiec, J. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
- Gilbert, J., Fields, J., Mamo, L., Lesko, N. (2018). Intimate possibilities: The Beyond Bullying Project and Stories of LGBTQ Sexuality and Gender in US Schools. *Harvard Educational Review*. 88(2). 163-183.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Harrington, B. (2002). Obtrusiveness as Strategy in Ethnographic Research. *Qualitative Sociology*.25(1). 49-61.
- Laguarda, R. (2009). *Ser gay en la ciudad de México: Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982*. México: CIESAS-Instituto Mora.
- Lozano-Verduzco, I., Rocha, T.E. (2015). Analysis of the category "Gay Identity": situated knowledge in Mexico. *Psychology of Sexuality Review*. 56-73. 6 (1).
- Lozano-Verduzco, Ignacio, Fernando Salinas-Quiroz. 2016. *Conociendo nuestra diversidad: discriminación, sexualidad, derechos, salud, familia y homofobia en la comunidad LGBTTTI*. Ciudad de México: ActuaDF, COPRED.
- Malinowski, B. (1995). *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Península.
- Mason-Bish, H. (2018). The Elite Delusion: reflexivity, identity and positionality in qualitative research. *Qualitative Research*. 19. 263-276.
- Núñez, G. (2016). *¿Qué es la diversidad sexual?* Ciudad de México: PUEG-UNAM
- Mogrovejo, N. (2008). Diversidad sexual, un concepto problemático. *Revista Trabajo Social*. 18. 62-71.
- Schwalbe, M. (1996). The mirrors in men's faces. *Journal of Contemporary Ethnography*. 25(1). 58-82.
- Tedlock, B. (2013). La observación de la participación y el surgimiento de la etnografía pública. En N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (comps.). *Manual de Investigación cualitativa Volumen III: Estrategias de investigación cualitativa*. 198-227. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Vargas, S. (2014). Saliendo del clóset en México: ¿queer, gay o maricón? En R. Parrini Roses, A. Brito (coords.). *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. CDMX: PUEG-UNAM

Fecha de recepción: 09 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



[h.]

REVISTA HETEROTOPÍAS

Entrevistas



**OTRO FIN DEL MUNDO ES POSIBLE
ARTE Y POLÍTICA EN EL MUSEO SITUADO
Entrevista con Ana Longoni**

**ANOTHER END OF THE WORLD IS POSSIBLE
ART AND POLITICS IN THE SITUATED MUSEUM
Interview with Ana Longoni**

Luis Ignacio García entrevista a la distancia y de manera virtual a la escritora, investigadora y curadora Ana Longoni. La conversación asume e intenta tematizar los límites de la mediación técnica que ha enmarcado la mayor parte de nuestros intercambios en la actividad docente y de investigación en este año tan complejo. Los temas abordados recorren la multiplicidad de facetas de la producción y acción de Longoni en torno a las tensiones entre arte y política, haciendo especial hincapié en su trabajo de los últimos años como directora de Actividades Públicas del museo Reina Sofía, y especialmente en las políticas desplegadas por el museo a lo largo de la pandemia. Las formas expandidas de un museo *situado, en red y feminista* por el que trabaja Longoni en su praxis y gestión concreta ocuparon el centro del intercambio. El siguiente texto transcribe la conversación, adaptándola a la escritura, pero procurando mantener la fluidez y el ritmo de la oralidad de la que parte.

Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y en el Programa de Estudios Independientes del MACBA (Barcelona). Trabaja sobre cruces entre arte y política en Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Autora de numerosas publicaciones, su último libro es *Vanguardia y revolución* (Buenos Aires, Ariel, 2014). Impulsa desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur. Curadora de las exposiciones *Roberto Jacoby. El*

deseo nace del derrumbe (Museo Reina Sofía, 2011), *Perder la forma humana* (Museo Reina Sofía, MALI y MUNTREF, 2012-14), *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo* (MUAC, 2016) y *Oscar Masotta, la teoría como acción* (MUAC, MACBA y Parque de la Memoria, 2017-18). Dos obras de teatro de su autoría se estrenaron en Buenos Aires: *La Chira* (2003) y *Árboles* (2006). Actualmente se desempeña como Directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía (Madrid).

Luis García: Quería comenzar por lo más pequeño. Has tenido intervenciones muy intensas este año que nos invitan a iniciar por allí, por lo nimio, esa topología singular que entrelaza a la vez a lo menor y al detalle, lo doméstico y lo que efectivamente nos toca. También el monográfico de este número de *Heterotopías* propone comenzar por allí, por la importancia de la experiencia de detención, de suspensión de la acción maníaca de la vida neoliberal, como gesto clave del pensamiento en estos tiempos críticos. “No tener olfato” (<http://revistaanfibia.com/cronica/no-tener-olfato/>) fue un texto tuyo muy leído y agradecido que, en plena efervescencia de intelectuales globales enunciando sus grandes diagnósticos sobre el sentido histórico-político de la pandemia, venía a parar la pelota y preguntar por lo más simple y cercano. No proponía grandes diagnósticos, sino una *experiencia de detención* como reparación de los derechos de nuestros sentidos y sus matices. Como sugiriendo que ante las grandes transformaciones históricas lo que hace falta es volver a lo elemental y básico, los olores, los afectos, los cuerpos. ¿Creés que la experiencia traumática de la pandemia requerirá modificar los modos de ejercer el pensamiento crítico? ¿Cómo evaluás el lugar de esta nueva vulnerabilidad que, a la vez que nos expone a nuevos miedos y peligros, resitúa la fragilidad de lo humano como objeción a las arrogancias de la razón y el progreso?

Ana Longoni: Imagino dos posibles vías de conversación en torno a esta pregunta. Por un lado, en torno a “No tener olfato” y a los textos que siguieron (sobre todo los publicados en el Centro Cultural Kirchner, aquí el primer episodio: https://cck.gob.ar/eventos/ana-longoni-fantasmas_4129), que ya son varias crónicas de este año tan convulso, tan incierto, plantearía la cuestión de cómo fui encontrando en la escritura cierta pulsión vital que me ayudó mucho a llevar el confinamiento más duro, este tiempo de estar sola, lejos y transitando la enfermedad y sus secuelas. Fue para mí muy importante volver a la escritura.

No es que la haya abandonado nunca, es un territorio donde me siento muy cómoda, pero en ese momento fue una práctica muy importante. Es cierto también que no me encontraba para nada cómoda con todas esas grandes retóricas de los filósofos enunciando grandes teorías, o recuperando sus propias categorías previas para pensar una situación completamente nueva –como diciendo “¡ya lo dije!, ¡ya lo predije!”–, y me parecía bastante inútil como gesto, poco feliz. Entonces me parece que encontrarnos desde otros lugares más nimios, incluso desde la nebulosa, desde el pantano que nos atravesó muchísimo en este tiempo en bucle, en este tiempo detenido, era muy importante. Y tanto más poder ponerlo en palabras.

Eso por un lado. Pero, además, por otro lado, se me vino a la cabeza algo que dijo hace poco Marta Malo, que es una feminista y activista con la que estamos colaborando mucho desde el museo. Ella es parte de la *Fundación de los Comunes* (<https://www.museoreinasofia.es/museo-red/fundacion-comunes>) y de *La Laboratorio. Espacios de investigación feminista* (<https://www.museoreinasofia.es/museo-red/laboratoria-espacios-investigacion-feminista>), esta nueva red de investigación feminista en la que estamos también colaborando ahora. Marta coordinó uno de los foros de *Voces situadas* (<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/voces-situadas>), este foro asambleario y feminista que comenzamos el 8M de 2018 y que ya lleva 17 ediciones, y que es uno de los formatos feministas en el que venimos insistiendo como lugar de deliberación colectiva y ejercicio de pensamiento colectivo, donde la palabra transita sin jerarquías y donde se da cabida a múltiples posiciones e inesperadas derivas de lo común. Y en este *Voces situadas*, dentro del ciclo que hicimos este año en torno a la pandemia (el número 16, realizado el 14 de octubre de este año), y que le pusimos por título *Otro fin del mundo es posible. Interrogando la “nueva normalidad”* (<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/voces-situadas-16>), tomando esta consigna que apareció pintada en las calles de Santiago de Chile y de Buenos Aires al inicio del estado de alarma, Marta dijo algo que a mí me quedó resonando mucho y me pareció muy lúcido. Ella plantea que esta idea de “otro fin del mundo es posible” nos instala en un lugar distinto al de las dos posiciones predominantes que hay frente a esta crisis pandémica: por un lado, la de los que confían ciegamente en la ciencia y esperan la vacuna como gran panacea salvadora, en el plazo que fuera, pero descansando en esta idea de que la ciencia nos va a salvar y que por tanto estaríamos simplemente esperando que esto pase; y por otro lado, la posición más apocalíptica, que también

predominó mucho al principio, sobre todo en estos grandes relatos filosóficos, que plantea que si no es este virus va a ser otro, pero que estamos condenados inevitablemente a la desaparición, que este es el fin, etc., una posición que también nos condena un lugar pasivo de espera a que ese fin del mundo llegue. Entonces, la posición de “otro fin del mundo es posible” abre una brecha que sin negar ni minimizar la gravedad de la situación que estamos atravesando, se sacude de esa pasividad de la espera (optimista, para seguir en el tren del progreso, o pesimista, para finalmente dar con el colapso apocalíptico), y afirma que también podemos decidir cómo queremos morir, lo que significa también deliberar sobre cómo queremos vivir, cómo queremos seguir viviendo. Me parece que eso conmueve un poco el mapa binario de estos dos bloques de opinión, y abre fisuras e intersticios por donde podemos imaginar otros posibles.

LG: En la misma línea, algunos meses más tarde, tuviste una nueva intervención muy entrañable, que entiendo que ya se articuló con otra de las actividades del Museo (<https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-15>) en la que enunciás la precariedad no como inhibición o incapacidad de acción sino, todo lo contrario, como la plataforma colectiva de una potencia multiplicadora, en una suerte de manifiesto de una política vulnerabilidad: “Tod+s somos viej+s” (<http://www.ramona.org.ar/node/69838>). Como dándole un giro inesperado al sesgo masculinista del manifiesto moderno, diciendo ahora: “¡Vulnerables del mundo, uníos!”. Y al igual que con “No tener olfato”, tu reflexión/intervención atraviesa tu cuerpo, y, como parte de ese manifiesto (¿feminista?) vas corriendo a la peluquería a decolorarte la mitad de tu cabellera abundante y negra. Tu pelo, súbitamente cano, forma parte de una performatividad de los cuerpos que hacen potencia de cuerpo común en y desde esa vulnerabilidad. Aquí la pregunta podría ser: ¿cómo se pasa de la vulnerabilidad a la potencia? ¿Cuál es el lugar de esta consigna, “Todxs somos X”, y su historia, en esa alquimia política? ¿Cuáles fueron los efectos de la actividad “Tod+s somos viej+s, tod+s somos mortales” en el Museo?

AL: El “tod+s somos viej+s” se nutre de dos referencias. Por un lado, del “todos somos negros” que impulsamos juntxs con Juan Carlos Romero en torno al 2009, 2010, los años del bicentenario, confrontando con los festejos fastuosos que se hicieron en lo que se conoce como “Hispanoamérica” en torno a esa celebración, para reivindicar justamente una gesta

que había pasado completamente desapercibida como efeméride que era la Revolución de Haití, una revolución antiesclavista contra la Revolución Francesa que reclamaba la condición ciudadana de los franceses pero negaba esa misma condición para los esclavos haitianos, para la población negra de Haití. Entonces nuestra intención fue instalar desde una acción gráfica que se multiplicó en muchas partes del mundo esa confrontación de memorias respecto del presente, y esa idea de la negritud no como una condición racial sino como una construcción cultural y política.

Pero a la vez hacía un guiño al “Yo tengo sida” de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz, esa acción preciosa en medio de la epidemia del sida, en medio del peor momento de propagación del HIV. El “yo tengo sida” (en el que a su vez resonaba el “todos somos judíos alemanes”) apelaba a que si cada unx de nosotrxsnos reconocemos portadores de la enfermedad, se entabla una relación de cuidado mutuo y de acompañamiento y sobre todo de desestigmatización.

Eso como genealogía de la consigna que titula el texto. Pero la escritura efectiva tuvo que ver con una de las noches de fiebre que, en medio de esa condición delirante, recibo la muy mala noticia de la muerte de dos tremendas viejas por el Covid: Sarah Maldoror, la cineasta africana, y Fidela Vera, La Chata, una gran guerrera hija de republicanos españoles que bregó toda su vida por reivindicar a los fusilados de su familia. Esa doble mala noticia que había recibido fue el desencadenante para tomar esa decisión de hacer explícito en mi propio cuerpo el dolor ante esas vidas desechables, esas vidas descartables que esta pandemia y toda la lógica neoliberal de gestión de la vejez y de gestión de la muerte y del duelo están acarreado. Una lógica que la propia pandemia no inventó, pero sí precipitó y aceleró a un grado exponencial, que condena a esas vidas “improductivas” al lugar de lo descartable.

En un *Voces situadas* posterior retomamos el “Tod+s somos viej+s”, asociándolo al título de un texto que también fue muy importante en esos meses de pandemia que es el artículo de Rita Segato “Todos somos mortales” (<http://lobosuelto.com/todos-somos-mortales-segato/>). Unimos ambos enunciados para pensar, bajo el título “Tod+s somos viej+s, tod+s somos mortales”, la cuestión urgente de las políticas de la vejez, qué otras políticas de la vejez nos podemos dar, y también toda esta interrupción de los rituales de despedida y acompañamiento del moribundo, de duelo, la imposibilidad de abrazar, de enterrar, de consolar (<https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-15>).

LG: Mencionamos ya el Museo, que es el eje en torno al que viene gravitando tu trabajo desde que asumiste como Directora de Actividades Públicas y del Centro de Estudios, allá a principios de 2018. Cuando uno revisa en el organigrama del museo la cantidad de áreas que están bajo tu responsabilidad realmente queda pasmado: biblioteca y centro de documentación, educación, centro de estudios, programas culturales, museo en red... Abrumador. Diríase que estás a cargo de toda la actividad del museo por fuera de las exposiciones y colecciones. Toda esa "actividad pública" de un museo que, sobre todo bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, se ha destacado precisamente por esa apertura, esa vocación de conexión con lo público, ese carácter situado. Entonces podríamos preguntar: ¿cuál es el lugar de los museos en las esferas públicas del siglo XXI? ¿De qué manera podría el museo ser otra cosa que esos templos de la autonomía artística que criticaron las experiencias de arte político que vos has estudiado largamente? ¿Cómo han ingresado aquellas experiencias de arte político radical, de las vanguardias y neovanguardias, en tu manera de concebir y de ejercer la dirección de Actividades Públicas? ¿Cuán determinante para tu experimentación con la forma museo ha sido la presencia de Manuel Borja en la dirección del Reina Sofía?

AL: Coincido con vos en que el viejo modelo de la modernidad de la institución museo no ha desaparecido pero evidentemente está en crisis, y está siendo replanteado y repensado desde muchos lugares. Ese museo asociado a la idea de un patrimonio que se expresa en una colección y, por ende, en un relato en torno a esa colección, un relato estable, hegemónico, y cuya actividad se concentra por tanto en hacer exposiciones y generar un vínculo *de contemplación* respecto de ese patrimonio auratizado, un modelo museístico que en las últimas décadas ha estado muy ligado a la industria turística y al proceso de *gentrificación* de muchas ciudades. Madrid, y te diría que gran parte de la economía española, apostó a ese modelo, y el Reina Sofía no está exento de sus efectos. Ahora la pandemia, que ha paralizado casi completamente el flujo turístico, quién sabe por cuánto tiempo, sin dudas es otro factor más que acelera la crisis de ese modelo de museo, a la vez modernista y asociado a la *gentrificación* turística. De manera que asistimos a una crisis que sin ser un efecto del Covid, la pandemia sin dudas precipita y acelera.

Entonces ahí introduciría el proyecto asociado a la gestión de Manolo Borja, desde sus años en el Macba (el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), que fueron claves. Pienso en la vinculación del Macba con todo el proceso de las agencias, a fines del milenio pasado y principios de este. Pienso en todo ese proceso de replanteamiento de la tradición del activismo político, feminista, de la disidencia sexual, etc., que se venía dando en toda España, y en los modos en que esa historia construye archivo, se visibiliza y se articula, no sin fricciones y confrontaciones, con el proyecto de museo que se estaba produciendo desde el Macba. En los últimos doce o trece años en los que Manolo está dirigiendo el Reina Sofía, que es una institución muchísimo más grande, una institución pública, muy complicada en su gestión, con una enorme visibilidad local e internacional, ha trasladado de distintas formas aquella experiencia del Macba. Como sucedió por ejemplo con ese gran artefacto complejo que es el *Guernica*, como el gran atractivo turístico del Reina Sofía, que traía hasta hace unos meses miles de turistas diarios a visitar el museo, y que Manolo supo elaborar en torno a una narrativa que desplaza al *Guernica*, ya no como la gran “obra magna” de Picasso, sino como un dispositivo de propaganda política de la república española, como parte de un proceso histórico y político que contextualiza la obra e invita a otras relaciones y reverberaciones en torno a ella.

Entonces, yo llego al museo hace tres años, pero el museo está en proceso de transformación hace muchos años y en muchos frentes. Frentes que tienen que ver con entender al museo como un espacio público, en tanto lugar situado y atravesado por múltiples conflictividades en diferentes escalas. Esto se asocia a la idea de “*museo en red*”, una de las ideas fuerza fundamentales de este proceso (<https://www.museoreinasofia.es/museo-red>), y que refiere a un museo que opera articulando con múltiples redes de actorxs y a distintos niveles. Antes que nada, en su entorno inmediato, por ejemplo, a través de la red de colaboración que establecimos con un conjunto de colectivos feministas, artísticos, inmigrantes, del barrio de Lavapiés, entendiendo el barrio no como una geografía precisa, sino más bien como un territorio afectivo. Pero también a nivel del estado nación, por ejemplo a través de la *Fundación de los Comunes*, con la que el museo viene colaborando estrechamente desde hace mucho tiempo, que es una red de activismos dispersa por buena parte del estado español. Pero a su vez a nivel internacional, en sus vínculos por ejemplo con América Latina vía la *Red Conceptualismos del Sur*, o a través de *L’Internationale*, que es este conjunto de nueve museos europeos con los que se

llevan proyectos de investigación, de curaduría y de activación desde hace doce años. O el instituto de imaginación radical, el IRI (*Institute of Radical Imagination*), que tiene unos cuatro años de existencia, y que trabaja el tema y el territorio del Mediterráneo, como esa frontera tremendamente violenta que separa la fortaleza europea de lo que está al sur, y que es la tumba de muchísimos naufragos, personas en movimiento forzado que intentan llegar a Europa y que quedan allí. O también *La Laboratorio*, esta red de investigación feminista que se conformó este año, y que acaba de cerrar, hoy mismo, un primer encuentro sobre sindicalismo feminista, que ha sido muy hermoso y que ha congregado distintas experiencias de sindicalismo –como a las empleadas domésticas y de cuidado, o las trabajadoras sexuales de Sevilla, o las mujeres de trabajo rural en Huelva, el trabajo de cosecha de fresas y frutos rojos, mujeres sobre todo marroquíes y sin papeles, o el sindicalismo social como el de la PAH (plataforma de afectados por la hipoteca), etc.: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/feminismo-sindicalista>.

Estas diferentes escalas se ponen en marcha en esta idea de un museo poroso que trabaja en red, que excede todo el tiempo sus fronteras para articularse en diferentes territorios, con diferentes agentes, con diferentes plataformas de colaboración muy diversas, que todo el tiempo reformulan e interpelan lo que entendemos por museo.

Hay otra expresión clave del léxico de estos años de gestión de Manolo, que es “archivos del común”, con la que también venimos trabajando mucho. La idea de lo *común* como superadora del par binario público/privado para pensar otras formas de propiedad compartida, pero también de gestión de los saberes, de producción, de otras formas de vida. Creo que el tema del *común* ha sido otro de los caballitos de batalla de este proceso.

LG: Me entusiasma imaginando esto que estás haciendo ahora en el Reina Sofía como una especie de continuidad y realización de esa dialéctica de “el museo en la calle” y “la calle en el museo” que vos en tus trabajos de investigación ya veías operando en las experimentaciones de arte y política en la Argentina y América Latina de los años '60 y '70. Acaso haya sido la propia historiografía la que construyó esta imagen de la contraposición radical entre arte político y museo, mientras que vos en tus trabajos ya señalabas esas experiencias en las que el museo no era un objeto fetichista de estetización mercantil para las militancias sino un territorio de disputa y negociación. Creo que es algo que ahora reaparece en tu praxis en la intervención en el museo.

AL: Creo que fui aprendiendo de la propia experiencia. Recuerdo un texto que hoy no firmaría, que salió publicado hace mucho tiempo. Un texto sobre el ingreso en el museo de los “escraches” y las militancias de derechos humanos y del activismo artístico. Me parecía que era tremendamente desactivador de su potencia crítica y disruptiva el modo en que estaban ingresando a la lógica de visibilidad museística, sobre todo de los museos europeos. Pienso en la presencia del GAC (Grupo de Arte Callejero) en la Bienal de Venecia, o en la muestra “ExArgentina” en el Museo Ludwig de Colonia. Es el momento en que desde el activismo y desde ciertos grupos de artistas y curadores hubo un foco de atención muy fuerte en los procesos que se desencadenaron a partir del 2001 en la Argentina. Y mi postura entonces fue que en ese ingreso había una desactivación de la potencia crítica de esas experiencias. Hoy la verdad es que lo pensaría en términos mucho más matizados y contradictorios. No digo que no haya un riesgo de deshistorización o estetización que amenaza a ese tipo de prácticas estético-políticas a la hora de mostrarse en ese otro régimen de visibilidad que le da el museo. Pero me parece que no pensaría la institución museística como un bloque monolítico y sin fisuras, sino que ahora entiendo perfectamente – y es algo que me atraviesa de una manera muy personal– que la institución la hacen las personas que están allí, y que eso no es inmutable, es un trabajo de establecer alianzas, tensionar los bordes, los límites, los umbrales, desplazarlos, correrlos, inventar otros modos de habitar el museo. Y todo eso no quiere decir solo estar dentro del museo de otros modos, sino también aprovechar la legitimidad, los recursos y los saberes que están allí, los legados, los archivos que están allí, para activar otras formas de acción política *fuera* de los límites estrictos de lo que se puede entender como museo.

LG: Hace unos meses, cuando comenzaban a volver las actividades presenciales del Museo, ofreciste una entrevista en la que señalabas que “la normalidad era (también) el problema”, sugiriendo que el shock implicado por la pandemia podría ser también una oportunidad para revisar las formas de “normalidad” previas. ¿Qué de esa “normalidad” sería bueno que no volviera después de la pandemia? ¿Cuánto de las políticas museísticas creés que van a mutar a partir de esta experiencia traumática global? ¿Cuáles prácticas considerarás que vinieron para quedarse?

AL: La consigna “La normalidad era el problema” es una cita que aproveché para colar, en esa entrevista, del título de una campaña de acción gráfica que lanzamos conjuntamente desde la Red Conceptualismos del Sur y el Instituto de Imaginación Radical, parte de estas confluencias de redes, esas redes de redes que nos gusta tramar. Fue una campaña que siguió a varias campañas de acción gráfica que la Red Conceptualismos del Sur viene impulsando en los últimos años, como, por ejemplo, en torno al golpe en Bolivia, a la situación de violencia y de asesinato de líderes sociales en Colombia, o al estallido en Chile, aprendiendo y recuperando mucho del legado de Juan Carlos Romero, que fue integrante de la Red, y un gran maestro para nosotros. “La normalidad era el problema” pone el foco sobre todo en una retórica que se instaló acá en Europa después de lo que ahora se conoce como la “primera ola” de la pandemia, esta idea de una rápida reinstauración de la “nueva normalidad”, como si fuera una cuestión de decreto, como si hubiéramos vivido una especie de paréntesis que se cerraba y todo volvía a ser como antes. Algo que a poco de ser lanzado se demostró que hacía agua por todos los lados, y naufragó muy pronto. Nos pareció muy importante poner el dedo en la llaga de estos discursos normalizadores, de reinstauración del orden. Sobre todo porque hay mucho de ese “orden” que normaliza formas de precariedad no sólo como modos de vida y de trabajo y de descuido instalados por el neoliberalismo y el patriarcado en todos nuestros espacios vitales, sino que además instala la idea de “debilidad” o “vulnerabilidad” como algo que habría que impugnar. Y entonces el ejercicio al que la pandemia nos había enfrentado, todo este proceso de replantearnos la vida, de poner en primer término los cuidados, y llamar la atención sobre los derechos de *las cuidadoras* –muchas veces mujeres migrantes–, todo eso parecía de nuevo borrado de un plumazo bajo la consigna de la “nueva normalidad”. Entonces aquella consigna, “La normalidad era el problema”, tenía que ver con esa coyuntura precisa y con el intento de inscribir una alerta respecto a que este obligado detenimiento que instaló la pandemia también puede ser la condición de posibilidad para parar la máquina, y replantearnos cómo la queremos volver a encender, si es que la queremos volver a encender, y en todo caso qué máquina queremos encender. Me parece que eso nos está atravesando a todes, en todos los planos: cómo queremos vivir, cómo queremos morir, con quiénes, de qué modo.

Respecto de la cuestión de cómo van a ser los museos pos-Covid, que es una pregunta que está insistiendo mucho, la verdad es que todavía es muy especulativo plantearlo, pero me parece que sí pueden decirse dos cuestiones claves: por un lado, si toda

esta lógica de grandes y fastuosos museos de arte, o museos en general, en todo el mundo, tenía que ver con la trama del turismo como flujo masivo del capitalismo cognitivo, del capitalismo cultural, hoy evidentemente ese flujo no existe como tal y no sé si va a volver a existir, al menos no pronto. Entonces ese me parece que sería uno de los puntos, en el sentido de que muchos de estos museos de golpe, por la súbita detención forzada por la pandemia, pueden volverse cascarones vacíos casi sin público y deben replantearse radicalmente a quiénes interpelan, para quiénes existen, y de qué modo pueden ser atravesados, habitados, con qué demandas se articulan. En este sentido, estamos ante la oportunidad de repensar el público de un museo ya no como visitante esporádico y rápido que está corriendo de un museo a otro antes de irse a no sé dónde, a tomar un nuevo avión –el típico día en Madrid que incluía el Prado, el Reina Sofía y la visita al Retiro y a la Plaza Mayor–, para pasar a pensar en cómo se *habita* el museo. Y cómo se habita el museo implica una multiplicidad de dimensiones, comenzando por las propias trabajadoras del museo, cómo trabajamos allí. Pero también la situación nos enfrenta a la pregunta de qué tipo de usos distintos se pueden hacer de esas grandes estructuras, de esos grandes recursos y colecciones, de las obras mismas, desde otros lados. Un ejemplo concreto de esos modos distintos de habitar el museo sería que hoy en el Museo Reina Sofía están ocurriendo desde una escuela de español para migrantes hasta talleres de baile para trabajadoras de hogar. Hoy, por ejemplo, el museo se está postulando para que grupos de escuelas cercanas, escuelas de proximidad que están tremendamente afectadas por las medidas sanitarias en su posibilidad de presencialidad por las condiciones edilicias, puedan recurrir al museo, no solo en el sentido de solo usar el edificio, sino sobre todo en hacer uso del museo con todos sus recursos y posibilidades para ser incorporado al proceso de enseñanza.

Y, por último, el tema del vuelco hacia la virtualidad. Cuando cerró el museo en marzo y hasta junio, hubo un vuelco efectivo del museo (no solo del museo sino de todo), hacia la actividad virtual. Y entonces no nos quedamos quietas, mantuvimos una profusa actividad virtual dando cuenta de lo que estaba ocurriendo alrededor. No solamente compartiendo recursos o contenidos, adaptando las actividades previas a este nuevo soporte, sino tratando de pensar entre muchas lo que estaba aconteciendo e inventando nuevos dispositivos, nuevas formas. Por ejemplo todo el ciclo de *Voces situadas* en torno a la pandemia, o las dos exposiciones fotográficas que hicimos registrando el afuera del confinamiento y el

adentro, el interior de las casas, durante el confinamiento (<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/con-tres-heridas-yo> y <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/ante-umbral-conversacion>) . Infinitas cuestiones que buscaban activar un músculo rápido que el museo por su propia dimensión elefantiásica y sus complicaciones burocráticas raramente activaba. Hubo que cambiar la lógica. Y además la virtualidad abrió una posibilidad muy hermosa, que ojalá no se pierda, que es la interpelación con América Latina, porque la virtualidad habilitó la participación de muchísima gente desde distintos países en las actividades que venimos proponiendo. Eso me parece potentísimo. Y por otro lado evidentemente la virtualidad nos cercena de la posibilidad del encuentro de los cuerpos, de respirar juntas y de pensar la dimensión de lo público en tanto territorio que lo virtual no reemplaza de ninguna manera, y hasta cierto punto genera una ilusión óptica tremenda y distorsionada respecto de todo ese legado de formas de acción política asociadas a lo colectivo, lo público y lo callejero, dimensiones que hoy están puestas en cuestión.

LG: Ya has planteado el sesgo feminista de tu gestión en el Museo, y quisiera que nos detuviéramos explícitamente en esa dimensión. Si la pandemia vino como fuerza inesperada de una “naturaleza”, de la que nos pretendíamos ajenos, a recordarnos nuestra pertenencia y responsabilidad respecto a nuestros entornos no humanos de coexistencia, el feminismo viene como potencia organizada a recordarnos que nuestras vulnerabilidades en común son la promesa de una nueva forma de habitar el planeta. La potencia feminista parece tanto o más arrasadora que la de la pandemia en la manera en que nos está haciendo transformar nuestras prácticas y nuestras maneras de comprender. Y entonces, la pregunta podría ser: ¿De qué manera los feminismos han afectado las formas de concebir las relaciones entre arte y política, los modos de diseñar las actividades de un museo? ¿Cuánto han transformado al circuito de producción y exhibición de arte?

AL: Lo primero que pude impulsar cuando llegué al museo, allá por febrero de 2018, imprimió la marca feminista de lo que venimos intentando sostener desde entonces. Se venía el 8M, la huelga feminista, que ha sido muy potente en los últimos años desde entonces. Entonces, nos pareció clave no sólo hacer la huelga ese día, que la hicimos, sino también inventarnos un modo en que el museo pueda hacer de caja de resonancia, de articulador. Y ese fue el

primer *Voces situadas*, que fue el que después le dio el nombre al conjunto de la serie y que configuró el formato de todo el ciclo (<https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas>). Aquel primer *Voces situadas* intentaba dar cabida a una serie de experiencias más marginales dentro del feminismo hegemónico europeo, el de las mujeres migrantes, las mujeres trans, los feminismos barriales, los feminismos racializados, gitanos, sudacas. Si hay un punto en el que me gustaría pensar que estos tres años han sido insistentes ha sido en posicionarnos todo el tiempo en medio de la magnitud de esta gran revolución feminista que está aconteciendo, de múltiples maneras.

Pero siempre insisto en algo, que es que no alcanza una programación feminista o una colección con un porcentaje de obras hechas por mujeres, para definir un museo como feminista. Un museo que se quiere feminista -que no es lo mismo que decir que es un museo feminista, porque no lo es, sino que algunas de las personas que lo habitamos queremos que lo sea- tiene que cuestionarse cotidianamente, día a día, en todas las dimensiones de su hacer, de sus modos de hacer. Tiene que interrogar las condiciones en que contrata a sus trabajadoras, las formas de cuidado en los trabajos que se dan allí, la construcción de narrativas, los modos en que delibera y toma decisiones, las jerarquías que se instalan, tiene que pensar y repensar los modos desde donde se enuncia, con qué lenguaje, no dar por naturalizado nada para pensar en ese remezón que significa atravesar desde el feminismo el hacer del museo. Pero, y voy a insistir mucho en esto, sin enunciar de ninguna manera que el Museo Reina Sofía sea un museo feminista, porque no lo es, sino que es un museo que muchas queremos feminista. Un espacio en el que todo el tiempo bregamos para instalar esa pregunta, esa interpelación, ese remezón, ese estremecimiento, ese sismo, con la magnitud que podamos y con mucha insistencia, pero jamás dando por saldado el asunto, porque finalmente el museo es parte de una trama institucional heteropatriarcal y capitalista que sin duda lo atraviesa más allá de todas estas contradicciones que podamos instalar, o estas fisuras que podamos agrandar.

LG: Tu presencia, con toda tu trayectoria en investigación y curaduría de prácticas estético-políticas latinoamericanas, en un museo como el Reina Sofía, con su gran visibilidad en el circuito del arte a nivel global, abre un terreno práctico muy interesante, un verdadero laboratorio, para pensar y repensar las relaciones entre centros y periferias, un tópico clave en la historia del arte moderno, y en proceso de transformación y reconfiguración en el arte

contemporáneo. ¿Cómo pensás esas relaciones entre centros y periferias hoy, cómo las resolvés en tus prácticas de gestión, curaduría e investigación? ¿Cuál es el lugar de América Latina en la formulación de políticas públicas del Museo?

AL: Aquí apelaría a un ejercicio autocrítico respecto de dos cuestiones que planteé en diferentes momentos. Hace años propuse una idea sobre la que vuelvo mucho, como una interrogación continua, que es la noción de lo *descentrado*, es decir, intentar salirnos del par centro/periferia como modo de construcción de los relatos de la historia del arte. Pensar desde lo *descentrado* permitiría desmarcarnos de la unidireccionalidad de los relatos que fluyen desde el centro hacia la periferia, donde todas las producciones o experiencias periféricas siempre se plantean en términos de derivas menores o a destiempo o exóticas, en todo caso. Pero al mismo tiempo permitiría evitar otro peligro que se da en propuestas como *Global Conceptualism*, la exposición de 1999, que, aun siendo una exposición muy importante porque amplía los relatos del conceptualismo global hacia producciones de América Latina, de Asia, de Europa del este, etc., trabaja con una lógica que sostiene la noción de centro: se incluyen algunas de esas experiencias “otras” como *parte* del conceptualismo global y el asunto estaría saldado en esa ampliación, cumpliendo con una suerte de “cupó sudaca”. Ante esas astucias del centro, lo que yo quería plantear con esta noción de lo *descentrado* era no sólo no reconocer el centro, pensando nuestras propias categorías, la especificidad de nuestros procesos, etc., interrumpiendo la linealidad de progreso de un relato central o hegemónico, sino además pensar hasta qué punto esos relatos que podemos construir nosotros, aunque sea fragmentariamente, pueden conmovir la posibilidad misma de un relato central. En ese sentido, “descentrado” apelaba no sólo a la idea de no reconocer un centro, sino a lo descentrado como lo enloquecido, lo desquiciado, lo que está un poco fuera de sí. Y me parece que esa idea puede ser todavía productiva para salirnos del par centro/periferia, y para pensar en un descentramiento de estas narrativas, múltiples y en conflicto.

La otra cuestión sobre la que me gustaría volver para hacer un balance es aquella frase un poco insolente que lancé cuando asumí, antes de viajar a España, cuando se hizo público que yo iba a ocupar este lugar dentro del Reina Sofía. Yo dije que me propondría “sudaquear el museo”, este neologismo que me permití entonces, provocador y grandilocuente (<https://www.clarin.com/cultura/ana-longoni-area-publica-reina->

[sofia_0_rJnubO9UG.html](#)). ¿Qué significaba “sudaquear” el museo, qué tipo de lógicas otras podríamos instalar? Eso ha sido también un aprendizaje, y otra gran negociación: qué se puede alterar, afectar, atravesar de otras lógicas, en una institución pública tan rígida y tan compartimentada como el Reina Sofía. Cómo entender su lógica de funcionamiento, entender el modo en que la burocracia española es diferente a otras burocracias que yo conocía, como la argentina o ecuatoriana, por poner dos ejemplos en los que trabajé también en instituciones públicas. Comprender esa lógica me llevó mucho tiempo, y también empezar a encontrarle la vuelta a cómo salir del corset de lo que es posible y lo que no es posible hacer en ese contexto, empezar e inventar otros posibles dentro del propio museo. Y la verdad que no sé si “sudaqueamos el museo”, quizá sí y no a la vez, en algunas cosas sí y en otras definitivamente no. Tampoco sé muy bien qué quería decir esa provocación. Pero sí estoy segura de que logramos colectivamente conmover el museo, los modos de *habitar* y de *estar en* el museo, y de proponer desde, y con, y para, y a través, y a veces también en contra del museo. Y me parece que hoy sin dudas esa idea de otra institucionalidad se percibe, se ve no sólo en la programación de Actividades Públicas, sino en cómo el museo se plantó frente a la pandemia que estaba afectando atrocemente a comunidades muy próximas. Por ejemplo: los meses en que el museo estuvo cerrado, un montón de personas sin techo usaron las inmediaciones y los bordes del museo para dormir y vivir. Hay que interrogarse cómo negociar con eso, que también es un uso muy concreto del museo.

LG: De la infinidad de actividades que estás motorizando desde tu lugar en el Museo, hay una en particular que me parece importante destacar. Me refiero al “Museo Situado”, que pareciera condensar, en su práctica, pero también en su concepto, buena parte del sentido de tus acciones en el museo (y del modo en que enlazan con tu trayectoria previa también). Entronca de manera explícita con otras actividades, como aquella, que ya mencionamos varias veces, de las *Voces situadas*, pero también con la “Cátedra Pensamiento Situado” a cargo de Ileana Diéguez (<https://www.museoreinasofia.es/centro-estudios/catedra-pensamiento-situado>), como parte del “Centro de Estudios”. Es como si la noción y praxis de lo “situado” fuese la marca de buena parte de tus apuestas, una marca que reconocemos a la vez como feminista y poscolonial. ¿Podría entenderse al “museo situado” como una de las maneras de pensar el “museo feminista”, pero también el “museo poscolonial”? Y pensando en el Museo Situado como proyecto específico, ¿cuál es tu balance de esa experiencia, y

cómo están desarrollando actualmente las actividades de ese Museo Situado bajo condiciones pandémicas?

AL: La categoría de lo situado, del pensamiento situado, obviamente es una referencia a Donna Haraway y al ejercicio de los “conocimientos situados” que ella propone, o sea, viene de la teoría feminista y es una cita explícita a su teoría y a su posicionamiento. Y conforma también el nombre propio de esta red de colaboración muy estrecha, el *Museo situado* (<https://www.museoreinasofia.es/museo-situado/comunidad>), que se estableció en marzo del 2018, en medio de un acontecimiento muy traumático. El Museo Reina Sofía está emplazado en el borde, en el entorno del barrio de Lavapiés, un barrio con mucha tradición migrante, fue la judería hace muchos siglos, es un barrio popular, un barrio muy despreciado durante muchísimo tiempo, un barrio de callejuelas, de casas muy pequeñas. El mito dice que Lavapiés está lleno de chinches, de plagas, de malvivientes, etc., y que ha sido además el cobijo de muchas comunidades migrantes desde hace mucho tiempo. Hoy viven allí mucha comunidad bangladesí, subsahariana, sobre todo de Senegal, mucha comunidad latinoamericana, también chinos, filipinos, que confluyen con los viejos habitantes del barrio, gente mayor en su mayoría. Pobladores múltiples que en los últimos años han sido crecientemente expulsados del barrio por un proceso muy vertiginoso de *gentrificación* turística. Es un barrio que padece ese proceso justamente por la proximidad con el Reina, no podríamos ser ingenuos respecto de eso. Su proximidad con un foco del turismo internacional como el Reina Sofía lo catapultó a ser considerado como el barrio más “cool” del mundo por la revista *Times Out*, y eso fue una manifestación muy clara de cómo empezaba a ser objeto de codicia de inversiones inmobiliarias que expulsaban a los viejos habitantes para construir hoteles, para construir grandes supermercados 24 hs, o cadenas de ropa, grandes tiendas, etc. Y sobre todo cómo las viviendas expulsaban a esos habitantes para generar lugares de alquiler de pisos turísticos. Ese proceso que es contradictorio me parece que es una paradoja que atraviesa el museo y que tenemos que ser perfectamente conscientes, ni ingenuos ni inocentes: el museo es la punta de lanza de ese proceso de *gentrificación* y a la vez es un activo integrante de esta red que denuncia los efectos arrasadores de esa *gentrificación*. Me parece que es muy importante habitar esa contradicción.

¿Qué pasó en marzo de 2018? Mame Mbaye era un joven activista del sindicato de manteros, que nuclea sobre todo trabajadores sin papeles que viven de la venta ambulante, y que vivía hace 13 años en Madrid. Vivía sin papeles, en ese círculo vicioso que los atenaza entre que no tienen contrato laboral y por tanto no les dan papeles, y que no obtienen los papeles porque no los contratan para trabajar. Un círculo que los obliga a vivir escapando de la policía, haciendo un trabajo que acá se considera ilegal, y sobrevivir malamente ellos y sus familias en Senegal. Bueno, en marzo de 2018 Mame se desplomó de un infarto a metros de su casa, después de correr más de cuatro horas perseguido por la policía. Esa muerte dolió muchísimo en el barrio, fue un estallido social impresionante que duró tres días, donde hubo enfrentamientos directos con la policía, no se permitía que ingresaran autoridades, ni siquiera el embajador de Senegal a negociar con la gente, vidrieras rotas, imagínate un pequeño 2001 pero a escala barrial. Y fue a partir de percibir cómo esos días convulsos que se estaban viviendo en el barrio no impactaban en absoluto en la vida cotidiana del museo, que seguía como si nada, que decidimos empezar a indagar la posibilidad de construir una red asamblearia con los activismos del barrio. Así nace *Museo situado, que en el barrio coloquialmente llaman “Agujerear el museo”, abrir huecos, puertas, ventanas, puentes, túneles en su superficie impenetrable, volverlo un territorio común.*

Las primeras asambleas fueron fuera del museo, y había mucha desconfianza respecto de este nuevo interés del museo respecto del barrio. Pero poco a poco esa confianza se fue construyendo. Hubo un momento clave que fue a mitad del año pasado, en el verano de 2019, cuando asumió un nuevo gobierno municipal de derechas que censuró parte de la programación prevista en las fiestas populares del barrio, que son muy importantes, festividades callejeras que ocurren al comienzo del verano. Y una de las cosas que prohibió el nuevo gobierno fue que el acto de bienvenida, de apertura de las fiestas, estuviera dedicado a las mujeres trabajadoras del barrio (estaban convocadas las integrantes del colectivo Territorio Doméstico, de trabajadoras de hogar y cuidados, una cooperativa que lleva un bar, “Bodegas Lo Máximo”, que ahora con el Covid no volvió a abrir, y las ex obreras de La Tabacalera, que es una fábrica que funcionó hasta el año 2000 y que también es muy importante en la trama del barrio). Ese acto que había sido censurado por el municipio lo hicimos en el museo. Fue un desafío: un museo oficial que acepta hacer un acto público de apertura que había sido censurado, prohibido, por las nuevas autoridades municipales. Fue una coyuntura en que nos expusimos mucho, una decisión política difícil.

Pero fue también el momento en el que las más desconfiadas empezaron a decir: el museo efectivamente es nuestra casa.

Pero creo que la prueba de fuego fue en estos meses, en este año, tan difícil, de la pandemia. Porque el *Museo situado* ya estaba antes muy activo, con asambleas mensuales, con muchos proyectos, actividades, talleres y formas de colaboración intensas, pero la crisis del Covid instaló una urgencia que hasta ahora no habíamos vivido, ante condiciones de hambre, de falta de posibilidad de salir a trabajar de los trabajadores informales que habitan el barrio, sumado a la situación extrema de las personas sin papeles, y sobre todo de la gente que estaba enfermando. Por ejemplo, la comunidad bangladesí tuvo muchísimos casos de covid, algunos que terminaron en muerte, como fue el caso de Mohamed Hussein, un migrante bangladesí que hace 20 años tenía un restorán en el barrio y que murió en su casa después de llamar seis días insistentemente por teléfono a los centros de salud, que es lo que se le indicaba a cualquier persona que tuviera los síntomas de la enfermedad, pero como no se hacía entender bien en español no lo atendieron, no mandaron la ambulancia y murió en su casa sin atención médica. Su muerte produjo otra gran conmoción, una muerte trágica y muy dolorosa y muy conmovedora. Porque de lo que se trató fue de politizar esa muerte, igual que la de Mame, y a partir de eso se lanzó una fortísima campaña para reclamar intérpretes para los centros de salud y otras dependencias públicas. Es decir, que en los centros de salud haya derecho a hablar en la propia lengua, que haya personas que interpreten y que medien entre médicxs y enfermxxs, para poder atender la situación gravísima que se estaba viviendo.

Parte de esa campaña reclamando intérpretes que motorizamos también desde Museo Situado con múltiples herramientas fue el trabajo precioso que hizo Dani Zelko, activista, artista, editor y poeta argentino, que estaba en marzo en Madrid a punto de iniciar una de sus investigaciones poéticas que iba a terminar en una "edición urgente", como él llama a toda la serie de libros que integran el proyecto *Reunión*. Dani se tuvo que volver en el último avión que salió hacia Buenos Aires, ante la declaración del estado de emergencia, y no pudo concretar este proyecto. Pero desde su confinamiento en Buenos Aires, y el mío en Madrid, seguimos hablando, le fui contando lo que estaba pasando. Él ya estaba en contacto con mucha gente del barrio, con la que había establecido conversación antes de partir, y cuando supo lo de Mohamed Hussein decidió cambiar su modo de trabajo. Él siempre había trabajado con la escucha en presencia, registrando lo que la otra persona le decía, y cuando

respiraba o se detenía a pensar, pasaba al otro renglón, produciendo una estructura poética a partir de transcribir la conversación. Pero ante la muerte de Mohamed decidió llevar a cabo el proyecto por teléfono, y a partir de ese cambio de procedimiento, de ese animarse a trabajar en distancia, resultó el pequeño libro, pequeño y poderosísimo libro, *Lengua o muerte*, que ya lleva 5 ediciones en distintos idiomas y que ha sido una herramienta muy potente, poética y política, para instalar esta demanda del derecho a hablar en la propia lengua: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/dani-zelko>

LG: Es hermoso lo que contás, porque estás sugiriendo formas muy intensas de repensar la idea de lo “situado” incluso bajo condiciones de confinamiento o virtualidad, como esta misma conversación que estamos teniendo ahora, como si lo situado debiera y pudiera plantearse aún bajo condiciones de extrema mediación técnica. ¿Qué sería lo situado en condiciones de confinamiento, de cuarentena, de distanciamiento social, de conexión virtual? Creo que la bellísima intervención de Judith Butler en el cierre de la cátedra de Nelly Richard, de algún modo, intentaba enfrentar ese problema: en su enfática defensa de la proximidad y el encuentro de los cuerpos, y a la vez en ese pensamiento situado que tiene ocasión de realizarse bajo estas condiciones en la medida en que puedan ser asumidas reflexivamente. Lo que me contás de Dani Zelko, que se animó a realizar su proyecto – siempre atravesado por la *situacionalidad* de los cuerpos en proximidad– *por teléfono* un poco habla de eso: hay un estallido de la idea de lo situado que parece poder sostenerse aún bajo los protocolos virtualizantes del Covid.

AL: La conferencia de Judith Butler (<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/judith-butler>) fue uno de los momentos más hermosos que viví en este año y que dieron más sentido al estar acá. Esa noche no pude dormir de la emoción por lo que fue su ejercicio de pensamiento situado. Ella había sido convocada por Nelly Richard dentro de la cátedra *Políticas y estéticas de la memoria* (<https://www.museoreinasofia.es/centro-estudios/catedra-politicas-esteticas-memoria>), y había anunciado una conferencia sobre “la memoria de las pequeñas cosas” (para volver a la importancia de lo nimio del inicio de nuestra conversación), deteniéndose en fragmentos poéticos, en grafitis, etc. Pero su viaje no se pudo concretar y entonces decidió replantear su conferencia a partir de las urgencias del presente. Empezó haciendo una reflexión preciosa y muy conmovedora sobre desde dónde

hablaba: hablo desde mi biblioteca, y asisto a esta ficción que tenemos de encuentro, pero sabemos que de golpe este zoom se va a acabar y ustedes se van a quedar tan solos en sus lugares como yo en mi estudio, etc. Me encantó cómo arrancó su conferencia desde esa reflexión sobre el medio mismo que estamos empleando de una manera a veces muy irreflexiva o naturalizada, y que es tan artificial en su ficción de encuentro. Pero a la vez es una posibilidad de seguir pensando juntas, en este contexto en el que no podemos encontrarnos. Y luego dedicó buena parte de su conferencia a pensar la derechización de Estados Unidos en las semanas previas a las elecciones, los cruces entre feminismo y marxismo, en fin, hubo tantas puntas poderosísimas que lanzó para seguir pensando de una manera tan generosa y tan atenta al diálogo que la verdad fue muy conmovedor. Y, además, con estas contradicciones de lo virtual: fue la actividad más populosa en la historia del museo. Hubo 3400 personas conectadas en ese mismo momento, fue una cosa impresionante que ningún auditorio del museo hubiera habilitado. Aunque la trajéramos a Madrid, el auditorio más grande del museo tiene 400 butacas. Paradójicamente quizá, hay que decir que en tiempos no-Covid no habría podido haber tanta gente en una actividad del museo.

LG: Uno de los ejes de la conferencia de Butler fue justamente el modo en que el pasado reverbera incitando las acciones transformadoras del presente. Y pensando en tu trayectoria como investigadora, tu posterior actividad como curadora y ahora tu lugar en la gestión de uno de los espacios museísticos más relevantes a escala global, quería preguntarte por la insistencia, el eco, de esa noción de “conceptualismos del sur” que construyeron en la red que lleva justamente ese nombre (<https://redcsur.net/>), y que parece haber sido el lugar donde pudiste integrar un “objeto” de estudio clave de tus primeros trabajos (*Del Di Tella a “Tucumán arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, de manera emblemática) con una *praxis conceptualista*, si me permitís decirlo así, en la que tu “objeto” deja de ser tal y se convierte en memoria de una praxis estético-política que hoy opera como trasfondo de tus proyectos colectivos de investigación, intervención y acción. Como si los pasajes entre arte, política, investigación y acción colectiva que cristalizaron como mito en “Tucumán arde”, vos los devolvieras a la vida en un compromiso efectivo con ese modo de construir en redes de investigación, producción y acción, en la que el arte es esa praxis procesual y colectiva de invención de otras formas de vida en común. ¿Puede decirse que tus pasajes entre

investigación, curaduría, y acciones colectivas son la continuación del conceptualismo por otros medios? ¿Cuál es el lugar de la Red Conceptualismos del Sur hoy en tu actividad? ¿Cómo has pensado las relaciones entre historia del arte, memoria de las luchas y acciones colectivas del presente?

AL: Nunca lo había pensado así. Por un lado, siempre insisto en el hecho de que la investigación, la curaduría, y todas las formas de activación que vamos pergeñando son formas de acción política, y en ese sentido siempre fue también un modo de posicionarme ante ciertas lógicas académicas estrechas y compartimentadas. Y no solamente son modos de acción política, sino que también las concibo como necesariamente *colectivas*. Son proyectos de largo plazo que necesitan de esa fuerza, de esa potencia del hacer *entre muchas*. En ese sentido la Red para mí es un ámbito afectivo y político fundamental para todo lo que hago, lo que hacemos, en plural porque no lo podría hacer sola de ninguna manera.

Ahora bien, el nombre de la red es algo que nos produce bastantes crisis. Y hablo colectivamente. Por ejemplo, el último plenario presencial de la red, en octubre de 2018, en Buenos Aires que titulamos “Saberes insumisos, ecologías de la acción, futuros emergentes”, después de muchos años de no poder reunirnos presencialmente todes, porque somos muchos, y la red es un invento autogestionado y para institucional. Y el nombre fue uno de los temas que discutimos en este plenario. La red nació en el 2007, ya tiene 13 años, en un encuentro que se dio en Barcelona en el marco de un proyecto de investigación colectivo que se llamó “Vivid Radical Memory”, donde se discutían los conceptualismos otros, el conceptualismo catalán, los conceptualismos del sur, de Polonia, de Europa del este, etc., para generar otros relatos del conceptualismo de los años '60 y '70. Y en ese contexto confluimos dos argentinos y dos peruanes, y nos propusimos la faraónica y exagerada empresa de fundar una red que revirtiera la lógica por la cual nos terminábamos conociendo en un encuentro europeo y bajo la agenda de cuestiones que se planteaban desde allí. Buscábamos revertir esa cuestión, empezar a conectarnos entre nosotres. Al año la red ya tenía 50 miembros, fue descomunal cómo creció, cómo se articuló, evidentemente, como una gran necesidad. Y lo curioso fue que, si bien muchos de nosotres estábamos trabajando en torno a los años '60-'70, el primer proyecto ambicioso, importante a nivel público de la Red, de los muchos que hicimos, que fue *Perder la forma humana*, de 2012, se

centró en los '80. Fue a raíz de una conversación con Manolo Borja, que nos propuso hacer una exposición en el Reina sobre los “conceptualismos del sur”, y nosotros le contrapropusimos trabajar los años '80, porque nos parecía que el período de los años '60/'70 estaba profusamente revisitado, había muchas investigaciones, exposiciones y libros. Nos interesaba más mirar ese otro período histórico que no se puede definir en términos de “conceptualismo” que son los '80, los activismos, los cruces entre arte y política en los '80, entendidos en un sentido amplio, desde el golpe de estado en Chile del '73 hasta el alzamiento zapatista en el '94, son 20 años los que abarcamos en esa investigación, pero que claramente no tienen que ver con las lógicas de los conceptualismos. Entonces desde el inicio hubo un desplazamiento grande o un estallido de esa noción “conceptualismos” en tanto etiqueta histórica.

El otro megaproyecto, faraónico, en el que estamos ahora trabajando, hace ya cuatro o cinco años, y que por el Covid se posterga su forma expositiva un año más (pensada para marzo de 2022), es otra investigación en la que también participan más de 30 investigadores de buena parte de América Latina y también de Estados Unidos, en torno a acción gráfica, al que llamamos *Giro gráfico*, y que trabaja sobre todo en términos del presente: acción gráfica hoy. Acción gráfica entendida en un sentido muy amplio de modos de ocupación del espacio público, modos de cruce entre recursos performáticos, gráficos, visuales, artísticos y modos de acción política. Y si bien en la exposición va a haber algunos casos históricos de los '60 para acá, lo que queremos producir es una lectura del presente, que siempre es difícil lograr porque el presente no deja de cambiar y de volverse inasible en una lista de obra que hay que cerrar dos o tres años antes de la exposición.

En este sentido a veces hemos entrado en crisis con el término “conceptualismo” porque efectivamente nos ancla en un momento histórico en el que yo misma y otra gente de la Red hemos investigado, pero que no necesariamente es el objeto al que estamos abocados a investigar hoy, y allí es que ese término puede ser una etiqueta un poco problemática, por su carácter de movimiento artístico específico. Entonces a veces terminamos elidiendo el término “conceptualismos”, y firmando RedCSur, porque la condición de “red” y la condición de “sur” son irrenunciables. El término conceptualismo nos resulta más problemático.

LG: Para terminar con uno de los más proyectos futuros en los que estás involucrada y que más expectativa genera, quería preguntarte por la exposición de León Ferrari. El Museo anuncia la inminente inauguración de la muestra *La bondadosa crueldad. León Ferrari, 100 años*. Probablemente se convierta en una muestra clave para la consagración a nivel mundial de su figura, a 100 años de su nacimiento, y desde un recorrido que parte del Reina Sofía, pasa por el Van Abbemuseum y llega al Pompidou. ¿Podrías anticipar los rasgos y la importancia de este proyecto? ¿Podrías también comentar la importancia de su figura en tu manera de entender las relaciones entre arte y política? Y, por último: ¿hay posibilidades de que la muestra llegue a la Argentina?

AL: *La bondadosa crueldad* inaugura el 15 de diciembre. Ayer pasé por el montaje, y está en plena ebullición, en pleno trabajo, y es muy emocionante. Tuve un vínculo muy hermoso, una amistad con León, que fue muy fundamental también en nuestra investigación, la que hicimos con Mariano Mestman en torno a “Tucumán Arde”, de hecho, el libro está dedicado a él. Y es muy emocionante ver cómo se van a poder leer otras formas, otros modos de hacer de Ferrari que no habían sido visibilizados en Europa, donde fundamentalmente circuló su obra más abstracta, esculturas de alambre, dibujos o escrituras. Se van a poder ver todas las otras dimensiones de su hacer, con una investigación nueva, que aporta nuevas claves. En ese sentido, el trabajo de curaduría que han hecho Fernanda Carvajal, Javier del Olmo y Andrea Wain ha sido formidable en ese sentido. Me parece muy potente: habilitar una lectura múltiple de la politicidad que a lo largo de toda su vida ensayó León dentro y fuera del arte, también como forma de activismo en derechos humanos, de activismo contra la comunidad médica, contra el Papa, contra la idea de infierno, tantas gestas alucinantes que emprendió. Es muy emocionante lo que está por pasar. La muestra va a tener una itinerancia europea importante. A la vez, va a quedar un conjunto de obra que la familia y la Fundación donan a los tres museos que acogen la exposición, de manera que va a haber posibilidad de que esta exposición, más allá de su temporalidad, deje instalada una reverberación más constante de la obra de León aquí en Europa. Estamos muy felices con eso.

La muestra iba a ocurrir inicialmente en Buenos Aires, pero la pandemia lo impidió. No va a ser la misma exposición, sino una exposición en el Bellas Artes comisariada por Andrés Duprat, el director del museo, y finalmente va a tener lugar cuando concluya la itinerancia europea. Iba a ser en el 2020, por los 100 años del nacimiento de Ferrari, pero

finalmente supongo que va a terminar siendo a fines del 2022, y no va a ser la misma exposición, aunque por supuesto se van a superponer algunos materiales y conceptos.

Fecha de recepción: 03 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 09 de diciembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



[h.]

PERISTATISTAS

Zona de Debate



ENCERRADOS POR UN TIEMPO

TIME OUT

¿Cómo puedo referir a la experiencia de estar detenido, en un lugar en donde todo está detenido? La sensación en la cual intento imbuirlos es un lugar en donde todo está suspendido, frizado, congelado. La primera sensación que impacta en el cuerpo (aparte de lo inevitable: el olor) es que la vida en este lugar transcurre en una dimensión paralela a la vida; los ritmos, las rutinas, las identidades se deben transformar para poder ingresar a este lugar y abrirse a la experiencia de poder comprender.

Una decisión tomada en un lugar social lejano, en oficinas, en recorridos laberínticos de administraciones asépticas, con términos que son de difícil comprensión, dio lugar al aislamiento, la exclusión del espacio social del barrio, del hogar, de los afectos; de un día para otro esa decisión debe ser acatada sin discusión. Debe dejar las llaves; el celular queda depositado en la guardia; debe esperar hasta que ubique el nombre de su Taller; deber dejar su DNI; hacer cola en la oficina de requisa. Uno empieza a hacer *racconto* de la cantidad de elementos que trajo en esa cartera; los elementos internos son recorridos mentalmente para sacar aquellos que no pasarían hacia adentro —son entendidos como elementos *peligrosos*—. Pastillas, desodorantes, espejo de mano, pinza de depilar, tijerita, en fin, metal que saltaría en la revisión electrónica y daría pie a una más puntillosa (que nadie quiere que suceda). Toda esta transacción que uno acepta a cambio de compartir tiempo con ellas. ¿Uno detiene en donde todo está detenido?

El tiempo como pena y la pena como tiempo transcurrido

Esta historia del valor del tiempo se remonta al momento en que la cotización de días-salario sirvió para traducir la cantidad en que pagarías tu pena, es decir, cuánto estarías encerrado, cotizando el daño social cometido en cantidad de días de encierro. Un modo también de sopesar igualmente el cumplimiento efectivo del castigo para pobres y ricos, y equilibrar esa cotización proporcionalmente. El tiempo como medida de la pena.

¿Cómo traducimos la cantidad de sufrimiento infligido a la víctima? Si la pena la traducimos como penar, si el Estado lo que realiza es aplicar reparto de dolor, ¿cuál es el límite de aplicación de sufrimiento? El castigo legal ha logrado enmascarar este penar. Tras el establecimiento de una condena, se legaliza la aplicación legal del castigo que será regulado según la estructura de ese Estado. Para contener la cantidad de ese sufrimiento, en palabras de Christie (1981), el reparto de dolor es un concepto que en nuestro tiempo se ha convertido en una operación calmada, eficiente e higiénica.

El tiempo adentro de la cárcel no es cualquier tiempo: es significado como modo de regular la sentencia, es utilizado para imponer sanciones. Este castigo mercantilizado permite que se pueda ir cotizando según el desempeño del interno/a, *ganándolo* o *perdiéndolo* según su conducta en ese transitar del tratamiento penitenciario; es catalogado como tiempo útil si te dedicas al trabajo o hacer actividades en la escuela y es tiempo muerto...si no participas en ninguna de estas opciones. De este modo, aunque el encarcelamiento es en esencia una cuestión de tiempo, se experimenta hacia adentro como tiempo vacío o matar el tiempo.

Esta noción también invisibiliza la cantidad de sufrimiento adicional que conlleva acomodarse a los tiempos de la institución total; la intensidad del transitar ese tiempo de circulación, de patio, de taller, de escuela... Una rutina diaria administrada formalmente según aquella vieja definición de Goffman.

En conclusión, una mirada crítica nos interpela a pensar en la imposibilidad de pensar los castigos y la imposibilidad de que compensen tanto el sufrimiento que deben pagar, como tampoco la medida del sufrimiento de la víctima afectada por ese delito. Es imposible prever en cada vida particular cómo cada persona vive su propia pena; hacia adentro de la prisión, hacer tiempo, pagar tiempo, matar el tiempo no siempre es lo mismo y no es propiedad ni autonomía para poder decidir qué hacer con él.

Referencias bibliográficas

Christie, N. (1981). *Limits to pain*. Oslo: Universitetsforlaget.

Fecha de recepción: 01 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



TRAZADOS DE DISTANCIA Y ENSAYOS DE ENCUENTRO. UNA CONVERSACIÓN EN TORNO A LA PAUSA EN LAS ARTES ESCÉNICAS

SPATIAL DISTANCE AND PRACTICE OF THE ENCOUNTER. A CONVERSATION AROUND THE HIATUS IN PERFORMING ARTS

Resumen

¿Dónde reside la especificidad de las artes escénicas? ¿En lo incapturable del acontecimiento, en la copresencia de cuerpos? Sin negar la enorme permeabilidad que hay hoy entre diferentes lenguajes artísticos, de la que el teatro no está exento, las medidas sanitarias que se vienen aplicando de algún modo le devuelven protagonismo a la pregunta por la especificidad. Desde marzo, en Argentina, la experiencia teatral está en pausa tanto para espectadorxs como para hacedorxs, porque la escena es contagio, es proximidad, es reunión. ¿Qué supone este detenimiento? ¿Está en riesgo la existencia misma del teatro? ¿Habilita la pausa una forma otra de las artes escénicas o significa esto su disolución? Puede que, al mismo tiempo que estamos esperando un regreso de lo conocido, nos veamos en situación de configurar una bienvenida a lo desconocido. En este trabajo, una espectadora y una hacedora dialogan y recorren interrogantes sobre lo que las artes escénicas ensayan e imaginan, pero también sobre lo que no están haciendo y sobre la potencia que allí podría residir.

Palabras clave: Artes escénicas; Cuerpo; Pausa

Abstract

Where does the specificity of the performing arts lie? In the unattainable of the event, in the co-presence of bodies? Without denying the enormous permeability that exists today between different artistic languages -and theater is not an exception-, the sanitary measures that are being applied, in some way, gives prominence to the question of specificity. Since March, in Argentina, theatrical performances have been on hiatus for both spectators and practitioners, because the scene is emotional contagion, it is proximity, it is reunion. What does this stop mean? Is the very existence of the theater at risk? Does the pause enable some other form of the performing arts or it means its dissolution? While we are awaiting a return to the known state of affairs, we may find

ourselves in a position to configure a welcome to the unknown. In this work, spectator and performer exchange and go over questions about what performing arts is rehearsing and imagining, but also about what they are not doing and about the power that could reside there.

Keywords: Performing arts; Body; Hiatus

Entre nosotras, kilómetros

La pausa tiene un comienzo: mediados de marzo. Como acompañando el apagarse del verano, todas las propuestas escénicas del país se fueron suspendiendo, en algunas ciudades primero, en otras después. Ante una enfermedad que desconocemos y que se dispersó por el mundo en cuestión de semanas, las medidas de cuidado que tenemos incluyen el distanciamiento social. Es decir, todo lo que el teatro no es. Pero, ¿qué es? ¿Dónde reside la especificidad de las artes escénicas: en lo incapturable del acontecimiento, en la copresencia de cuerpos? Si la actividad teatral está detenida es porque la escena es contagio, es proximidad, es reunión. Entonces, ¿cómo ser espectadora o dramaturga o actriz o directora en esta pausa de la experiencia teatral? En estos meses, el teatro murió, se transformó, se disolvió, se detuvo, se postergó, no existió más, siguió existiendo.

Este apagarse del invierno nos encuentra a ambas extrañando lo que conocíamos, imaginando lo desconocido, preguntándonos qué ensayan hoy las artes escénicas, pero interrogándonos también sobre lo que no están haciendo y sobre la potencia que allí podría residir. Entre nosotras, kilómetros. Pero también nuestras voces, como un espacio de reunión. También la escritura, como ensayo de proximidad.

Lo que hoy no

—El instante de silencio y oscuridad en el que todavía no empezó la obra. La piel de la espectadora siente cada costura de la ropa y reacciona al aire quieto. El oído, atento a lxs otrxs, a sus ínfimos movimientos, a cualquier rastro sonoro que pueda

seguirse. Una luz: los ojos son invitados, las pupilas se acomodan. Y allí, acá, más cerca, más lejos: los cuerpos en la escena.

—Necesito de otro cuerpo, necesito encontrarlo en la distancia, necesito que nuestras miradas atraviesen la oscuridad y se toquen. Aquel otro cuerpo es motivo de mi creación, yo ensayo sus posibles miradas, esbozo posibles encuentros, ensayo imaginando copresencia y, al momento de abrirse la luz, me estremezco en su mirada, el espacio entre nosotrxs se tensa en un ir y venir lleno de afecto y terror. Mi cuerpo se electrifica, estoy frente a otrxs que me miran, no hablan, pero están existiendo conmigo. Escucho que algunx tose mientras me mira y respira, se inquieta y me inquieta. Nuestros cuerpos vibran juntos y se dejan tocar y atravesar. Espero tu llegada en un aturdimiento de ansia y angustia. Te veo en la sombra y te siento; a la espera, tu cuerpo se acomoda y yo, asustada, salgo a tu encuentro vertiginoso, al encuentro desnudo de lo inesperado, de la experiencia viva y compartida que es nuestro acontecimiento.

La práctica escénica, para Silvio Lang (2019), es una “potencia de atravesamiento”: son los cuerpos los que se ven atravesados, en el aquí y ahora compartido:

Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. Como efecto de esos usos, nosotres artistas y los públicos o artistas no autopercebidos componemos afectos y conceptos inéditos. (p. 113)

Reunidos en un encuentro deliberado, los cuerpos de hacedorxs y espectadorxs teatrales se atraviesan entre sí. En este afectarse mutuo de la materialidad, en un contundente ahora, reside la singularidad de la experiencia de las artes escénicas. “Acontecimiento”, dirá Badiou (2009); “convivio”, dirá Dubatti (2007); “asamblea”, dirá Cormann (2007). Lo que el encuentro teatral supone es la proximidad y, por tanto, el contagio. En efecto, es el contagio la lógica con la que el teatro se piensa, se crea y se anhela. Vamos al teatro porque queremos afectar/nos, infectar/nos: respirar el mismo aire, sabernos cerca. Todo lo que hoy no. El teatro es intercorporalidad y un comunicar de cuerpo a cuerpo abarcando y rebasando el cuerpo individual. Las artes escénicas implican interacción recíproca, los sentidos surgen en la copresencia de quien está haciendo y al mismo tiempo recibiendo la mirada, y quien está presenciando ese ser-hacer, llenándolo de riesgo. Esa es la potencia carnal del teatro. Lo doloroso es que es

esta comunidad perdida la que estamos cuidando, al costo de perderla. Es lo común lo que sigue en juego: porque nos queremos cerca de nuevo, nos disolvemos ahora. ¿Está disuelto, entonces, el lenguaje teatral? ¿Qué pasa cuando no están los cuerpos?

—No acontecemos, no hay comunión. Dejo de asustarme por salir a tu encuentro. Tu presencia tan aterradora, espectadorx. Tu presencia tan aterradora, cuerpo actorx. Sí, la angustia... el exilio del cuerpo, abandonar la tarea de entregarme silenciosa a lo inesperado, a la emoción de saltar al vacío en tus manos y atravesar juntxs el espejo.

Aturdidxs ante lo inédito de la situación, rápidamente, decidimos no renunciar a nuestros encuentros y el entorno pasó a ser mayoritariamente virtual en pocos días. Esta migración desesperada nos sumergió en todo tipo de formas de comunicación y nuestros cuerpos, expuestos a pantallas, parecieron comenzar a aplanarse. La virtualidad tamiza, la materia y el peso desaparecen dejando la superficie plana. El cuerpo plano parece señalar su propia ausencia desplegada en las múltiples pantallas domésticas.

—Se imprime la ausencia del cuerpo, se reproduce el cuerpo sin fantasmagoría, un recorte uniforme, monocorde, sin espacios intersticiales, sobre una superficie plana, pulida, fluida y todos los adjetivos líquidos de la modernidad. No hay presencia, ni copresencia, la pantalla se vuelve narcisa. En un ir y venir constante sobre su propia imagen, lx otrx desaparece, no participa, sus reacciones están silenciadas, su presencia pareciera prescindible. La pantalla se extasía sobre sí misma, se vuelve su propio espejo, borrando a lx otrx que ya ni siquiera es reflejo, no existe. Las identidades espectaculares se vuelven idénticas.

La pantalla es pulcra, higiénica, aséptica: nos preserva del contagio. Nos preserva, también y por eso mismo, de la resonancia, de la emoción que viaja de un cuerpo a otro en la sintonía del espacio/tiempo. En estos meses, nos fuimos acostumbrando a coincidencias con segundos de retraso, a palabras desfasadas de las bocas que se mueven. A un click de la posibilidad de apagarse —y disolver, entonces, la imagen—, la pantalla se consume, infalible y digital, y se olvida. No hay huella ni memoria inscrita en la experiencia sensible del cuerpo: toda cicatriz pierde relieve.

—¿Qué es el teatro sin el terreno de la carne, sin el espacio conviviente? No se tensan los límites ni las distancias, no hay resistencia, obstáculos, contradicción, no hay halo, aura, ánima, no hay enchastre. El cuerpo se abandona, el teatro se vacía.

—“¿No ves que el mundo gira al revés mientras miras esos ojos de videotape?”, canta Charly García. Para el teatro, mis ojos de videotape no son novedad.

Cierto es que, para el teatro, las pantallas y las tecnologías de la comunicación no son novedosas. Hace años que en las artes escénicas encontramos todo tipo de experimentación con proyecciones de imágenes, videos, ilustraciones o registros fílmicos en vivo, además de las ya frecuentes exploraciones del campo de la *performance*, que también se hacen eco de la hibridación entre artes o de la inespecificidad¹, proponiendo mundos de no pertenencia o impertinentes (Garramuño, 2016). El lenguaje teatral asume y se compromete con los ojos de videotape que lo miran, pero no para dejarlos tal como estaban al llegar y devolverlos cómodos a la sociedad de consumo de plataformas, redes sociales y dispositivos cuyos funcionamientos no conocemos y de los cuales parecemos cada vez más dependientes. Abriéndose amorosamente a la experimentación con las tecnologías de la imagen, el teatro hace intervenir nuestros modos planos de mirar, no los niega, pero los pone en cuestión por contraste, hibridación, transformación o potenciación: el cuerpo en escena puede dar volumen a una proyección, una cámara en vivo puede mostrar a lxs espectadorxs aquello que no podrían ver desde sus lugares, un video puede volver presente un cuerpo ausente, un encuentro directo puede, en simultáneo, estar mediado por una pantalla, entre otras posibilidades. Sucede que estas oportunidades de puesta en crisis de nuestros modos de mirar tienen dónde anidar: los cuerpos juntos en el espacio, limitados, agotados, sedientos y contagiosos. Y si las imágenes de repente se desintegraran o si se repitieran incansablemente como en la isla de Morel, ahí están los cuerpos como un lugar al que volver, ahí están los cuerpos todavía como amparo —aquel amparo que el naufrago no tenía en la semana eterna que Morel dejó en la isla—, como garantía de continuidad, como refugio desde el que contemplar la muerte, la carne, aquello que se termina, aquella materia incomprensible, ahí están los cuerpos.

Las experimentaciones inespecíficas del teatro ponen en evidencia su propia naturaleza corpórea y acontecimental y la vuelven potente, al tiempo que señalan una capacidad crítica que solo es posible a condición de permearse con lo que le es ajeno.

Sin embargo, esta especificidad del lenguaje teatral jugando a disolverse y a afirmarse en el contacto con las lógicas y posibilidades de otros lenguajes está hoy suspendida y no tiene lugar en las artes tecnovivales, es decir, aquellas en las que la interacción está mediada y desterritorializada:

Las relaciones entre convivio y tecnovivio son asimétricas: el convivio puede incluir el tecnovivio en su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma en teatro), pero el tecnovivio aún no se las ha ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual. (Dubatti, 2020, p. 23)

Porque, ¿a qué distancia queda lx espectadorx del otro lado de la pantalla? El elemento inicial para entender la teatralidad es la mirada de lx otrx (Cornago, 2004). Las indagaciones acerca de la teatralidad —qué es, cómo funciona— convergen en la sensibilidad de lx espectadorx, su mirada y los mecanismos que intervienen, articulan, seducen, condicionan los modos de ver y ser vistx. Sin territorio en común, en las propuestas tecnovivales, la mirada se desmaterializa y esto es lo opuesto a lo que ocurre en el espacio escénico, en donde cada espectadorx ocupa un lugar que no da igual: medio metro más a un costado, tres filas más arriba, en un extremo de la sala o en primera fila, la obra a la que asistimos es la misma y es diferente, ese es el pacto. Las miradas diversificadas y estrábicas eligen dónde hacer foco y esta pluralidad es, muchas veces, material compositivo para puestas que experimentan con la disposición del cuerpo —y los ojos— de lxs espectadorxs.

Sin embargo, no podríamos decir que a nadie nunca nada le pasa frente a una pantalla. Hay cosas que pasan en esa zona de medianía y nos pueden estremecer, nos pueden acercar. Como el beso que el padre de Paul Preciado solo pudo darle a condición de una pantalla entre los dos², en estos meses también interpusimos el deseo de acontecimiento en estos rectángulos luminosos que median entre nosotrxs, porque deseamos encontrarnos, ensayar abrazos y gestos de cercanía, sostener vínculos, mantener la pulsión vital del teatro. ¿Cómo inventar, con lo que tenemos, ventanas nuevas que nos acerquen y tracen, de otro modo, las distancias?

Lo que se ensaya hoy

Durante estos meses inciertos, el deseo de encuentro motivó la aparición de diferentes experiencias en las que teatros oficiales, salas independientes, hacedorxs del campo teatral y espectadorxs buscaron atravesar las pantallas, sostener, a través de

ellas, algo del afectarse mutuo y, por qué no, conjurar de algún modo el peso de la nostalgia.

Algunos de estos intentos inauguraron, se podría decir, museos virtuales del teatro. Se trata de registros audiovisuales de funciones de obras teatrales; en varios casos, emulando la lógica de las temporadas, quedan disponibles para su visualización solo algunos días. Hay, aquí, una suerte de documentación de una experiencia ya pasada, ya atravesada. Y hay, también, una suerte de duelo en el duelo: quizás se trate de obras que ya no se repondrán.

—Doy *play* al video. Durante los silencios, me conmueven las señales de esa comunidad singular que fue el público de ese día: escuchar algún carraspeo, advertir el pequeño movimiento de alguien acomodándose en la butaca, detectar una sombra fugaz.

Aunque registrados seguramente con otros fines y difundidos con la certeza de compartir con quienes los visualizan el acuerdo de que *esto no es teatro pero lo fue*, estos documentos conforman una especie de archivo de experiencias y podrían incluso pensarse como una forma anómala de territorialización. ¿Habríamos imaginado, alguna vez, la *mamushka* imposible del escenario del Teatro Cervantes dentro de nuestra pantalla que a la vez está dentro de nuestra casa en dondequiera que vivamos? Viajamos en el tiempo y en el espacio asistiendo a obras que quizás nunca hubiéramos podido ver y que no estamos viendo, pero a las que, por lo menos, nos estamos asomando.

Otros intentos de cercanía lo constituyen propuestas que ensayan exploraciones y reinenciones del propio lenguaje escénico, en un gesto de rescate y potenciación de alguna dimensión de su especificidad. Algunas, por ejemplo, ponen el acento en la simultaneidad: obras que se realizan en vivo, muchas veces con actores y actrices en sus domicilios, con horas y días de función, y algunas de ellas privilegiando la interacción con espectadorxs. Otros ensayos buscan constituir particulares dramaturgias de espectadorx: van en su búsqueda —obras que, en ciudades sin circulación comunitaria del virus y respetando protocolos, sucedieron en domicilios particulares— o lx construyen como totalidad del público en su individualidad —ficciones vía llamados telefónicos o videollamadas para una sola persona—.

Quizás una de las exploraciones que más proximidad alcanza son las experimentaciones sonoras que, en definitiva, suponen un reencuentro con la tradición radiofónica en el teatro.

—Hace poco leí *Desierto sonoro*(2019), de Valeria Luiselli. Uno de los capítulos tiene un epígrafe tan inolvidable como la novela. Lo firma Raymond Murray Schafer: “Escuchar es una forma de tocar a la distancia”.

—En sus “Merodeos en torno al silencio” (2018), María Teresa Andruetto, evocando a H. A. Murena, dice: “...el oído es el último sentido que pierde el agonizante”.

Estas propuestas, más lejos o más cerca de las convenciones del radioteatro — algunas se definen así, otras varían en dispositivos, formatos y nominaciones—, potencian la construcción dramática a partir de elementos sonoros que constituyen universos, escenarios, espacios, personajes, situaciones que nos envuelven. Hay algo en ellas de fascinación niña y rudimentaria: un apio que se quiebra es un hueso que se rompe, un papel que se arruga es madera crepitando en el fuego. Hay algo también poderoso en ese envolver con el sonido: las ondas invaden todo el ambiente y capturan amablemente los oídos de quienes escuchan. La voz es materia sonora, presente, y las palabras son, antes que ficciones, al menos por un segundo, pura materialidad atravesando cables, paredes, pieles. Hay, en ese recorrido preciso de la voz al oído, algo de íntimo, de secreto contado. Y la voz, también, convoca al movimiento de los párpados, tanto para cerrarlos y poblar, así, la propia oscuridad, como para abrirlos y ver, de nuevo y por primera vez, un entorno que de tan visto ha sido olvidado. ¿Puede la mirada estar a la escucha, convertir la casa en un teatro?³

Recientemente, en algunos teatros se resolvió comenzar a ensayar obras con elencos —siguiendo protocolos que incluyen la no proxémica, la distancia entre actores y actrices— en lo que sería una paradoja creativa: ser filmadas y estrenadas sin público.

Otros intentos buscan otros caminos de afectación, desde la memoria —la palabra evocando la experiencia pasada⁴— o desde la reflexión —las preguntas rodeando al teatro hoy⁵—, conversando, ensayando ensayos, abriendo interiores, reconfigurando los rituales de reunión. El hacer común que se constituía en las coordenadas del ensayo se traslada a las viviendas, las habitaciones, los patios, los balcones y las terrazas. ¿Cómo converger con lxs otrxs sin abandonar el adentro? ¿Imaginamos alguna vez, como rutina cotidiana, correr macetas y mesitas ratonas para entrenar? ¿Imaginamos alguna vez un elenco vibrando en común y por separado?⁶

—Nos comunicamos unx a unx desde el espacio de soledad e intimidad como manera de acompañarnos y generar, inventar, imaginar pequeños momentos de encuentro, de acercarnos a lxs otrxs aunque sea virtualmente e intercambiar entrenamientos, lecturas, ideas de haceres otros desde la distancia y la imposibilidad de confluir como cuerpo.

—Se intentan aproximaciones, se abren las ventanas. Curioso límite el de la ventana, deseo del afuera que se abre desde adentro.

Lo que se experimenta: la pausa

Se vuelve contundente el espesor de este tiempo que atraviesa el teatro: el tiempo de una espesa pausa. Ganado por un contexto que lo excede y envuelve, el teatro duerme, cae en el sueño y en esa caída, como propone pensar Jean-Luc Nancy en *Tumba de sueño*(2007), cae en sí.

—Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*(2007):

...después, se hundió repentinamente, tan repentinamente que Alicia no tuvo tiempo para pensar en detenerse antes de caer por lo que parecía ser un pozo muy profundo.

O bien el pozo era muy profundo o ella caía muy despacio, porque mientras descendía tuvo tiempo para mirar a su alrededor y preguntarse qué habría de pasar después. (p. 36)

Como en el dormir, el teatro se aquieta, toda intención se retira, toda vigilancia se suspende y su entrega tiene la forma de una inercia. El mencionado ensayo de Nancy invita a pensar qué se condensa en la tarea de dormir —dormir, quizás, soñar: *to sleep, perchance, to dream*, cita el filósofo— en este mundo de la razón, en este “mundo sin arrullos” que la humanidad habita durante su vigilia y puede acompañar este intento de pensar el teatro hoy. El teatro experimenta la pausa, experimenta un sueño, duerme: cae en sí, dentro de sí. ¿Qué desintegraciones atraviesa? ¿Puede, como Alicia, aprovechar la caída para mirar alrededor? En la caída se produce una indistinción del afuera y del adentro que deviene en una coincidencia particular con el mundo, porque soy yo quien duerme, pero es también otro:

Es otro, entonces, quien duerme en mi lugar. Pero tan exacta, tan perfectamente en ese lugar mío, que lo ocupa por entero sin dejar a un lado ni exceder la más mínima de sus partes. Lo que duerme no es una parte de mí, ni un aspecto, ni una

función. Es ese completo otro que soy cuando me sustraigo a todos mis aspectos y todas mis funciones... (Nancy, 2007, p. 17-18)

El teatro cae sobre sí y encuentra en sí a unx otrx, que es sí mismo, desintegrado, indistinto y suspendido. Unx otrx, a la vez, interrogadx e interrogante.

Hibernamos. Toda actividad se condensa en una lenta respiración.

—Hibernar no como hecho estacional. Sumergidxs en la pausa, en un largo sueño, transitamos la salida del verano, la totalidad del otoño, el invierno y la llegada de la primavera, las cuatro estaciones. El ciclo del durmiente suspende el tiempo conocido del afuera y enseña otros, ¿propios? La hibernación es un estado de reposo donde el cuerpo baja su frecuencia cardíaca, guarda sus reservas y se asimila a sí. El teatro extrae de sí pensamiento, fuerzas, pulsión herida, hambre, las figuras poéticas que encarnaba en presencia colectiva, ahora sin el espacio para la mirada, esa fuerza en reposo reconfigura su potencia.

En esta puesta en pausa, ¿qué experimenta el teatro de sí en el dormir? ¿Qué formas nuevas encontrará para alimentarse?: "(...) quien duerme, en efecto, se alimenta de alguna manera. Mas no lo hace con nada que le venga de afuera. Como los animales que hibernan, el durmiente se nutre de sus reservas. En cierto modo, se asimila a sí mismo" (Nancy, 2007, p. 18).

Con la respiración como único movimiento, se pone en evidencia lo que insiste en ausentarse: el cuerpo.

—El cuerpo se retira a la cueva, se ovilla, se repliega sobre sí mismo. Sin cuerpo, el teatro en orfandad es la presencia expuesta de la ausencia. El teatro-cuerpo siente el suspenso del sentir. Siente la caída, el hundimiento. Ya no está convencido de ningún progreso, ninguna ventaja, lamiéndose las heridas en aislamiento, cosiendo los tajos de sus viejos vestuarios, se piensa. Se piensa, retrocede, desanda, vuelve sobre sí y esa es su acción, su retroacción que repliega el cuerpo en un ovillo de cuerpo. En pausa de sí, se recompone. Se hace capullo, se hace semilla. Desde el ovillo, el cuerpo construye centro, potencia, una galaxia de múltiples soles. Imágenes revolucionarias. El teatro se encarna en reconfiguración, desde su potencia de ser cuerpo.

—Se trata del repliegue del teatro sobre sí. Es el cuerpo en el piso, hacia un costado. Son las extremidades reunidas en el centro: las rodillas flexionadas contra el pecho, la frente roza las rodillas, los brazos se flexionan, los codos buscan la panza, las manos cerca de la cabeza, los pies juntos. Todo cuerpo que despliega, antes repliega. Parece necesario, para que en un después —que puede ser tan imprevisto como este ahora—, el teatro se proyecte, se abra y extienda, que primero se reúna en sí mismo y, desde ese repliegue, organice el despliegue.

Son cuerpos ovillados, también, los de espectadorxs y hacedorxs, solxs, en sus habitaciones, livings o terrazas. Experiencia ovillo, quizás esta soledad quiere ser aquella que Pal Pelbart (2009) recupera de Deleuze y Guattari: una soledad poblada. En la distancia entre nosotrxs, resuena la pregunta: ¿por qué era fundamental encontrarnos? Resuena otra: ¿cómo será cuando nos encontremos de nuevo? Puede ser esta una oportunidad de repensar si hemos construido comunidades de singularidades y cómo podemos sostener conexiones inesperadas, redes insólitas, lazos móviles que resistan la imposición de pertenencias mandatadas y alienantes.

Sucede que, además de solxs, experimentamos la detención. Las artes escénicas hibernan en un sueño de lenta respiración. La poeta Hilde Domin (1986) define el arte como aquello que se comprende y asimila a sí mismo en un estado de pausa, en la que el tiempo se detiene y ocurre, así, un quehacer otro; dice: “En el detenerse se halla lo ‘imprevisto’, su posibilidad. Ahí hay un trampolín desde el que se puede saltar, en vez de ser empujado. Espacio para tomar aliento para algo así como una decisión” (p. 30). ¿Puede el teatro, hoy, asumir lo experimentable de la pausa, fuera de las exigencias del tiempo y la actividad?

Acerca de esto, constituye ya un clásico el breve ensayo de Giorgio Agamben “Sobre lo que podemos no hacer” (2014), en el que entiende que una de las formas actuales de opresión consiste en la sustracción de nuestra capacidad de no hacer. La interrupción de la actividad teatral, obligatoria y necesaria para el bien común, habilita la oportunidad de identificar qué potencia podría residir en lo que el teatro puede no hacer: ¿puede su propia impotencia? ¿Puede poner en crisis el horizonte capitalista de hiperproductividad? En el poder no hacer habita la resistencia: “Aquel que es separado de la propia impotencia pierde (...), sobre todo, la capacidad de resistir. (...) es solo la lúcida visión de lo que no podemos o podemos no hacer la que le da consistencia a nuestro actuar” (Agamben, 2014, p. 65).

Es la noche que engendra el sueño el momento de pausa en el que se hacen posibles, para Nancy, los recomienzos. Sin noche, la humanidad se desgastaría en un día perpetuo de producción sin fin. Pero, entonces, la noche. El dormir se deja envolver por la noche, aquel territorio de la igualdad, espacio de resistencia en el que la actividad se suspende: “El dormir se torna la noche misma. Y se convierte de por sí en el retorno al mundo inmemorial, al mundo más acá del mundo, al mundo de los dioses oscuros que no pronuncian ninguna palabra creadora” (Nancy, 2007, p. 36). En la noche que atraviesa el teatro, solo resta una espera y en ella y por ella nacen los recomienzos.

—La espera, el silencio de la palabra, el tiempo de la noche para el cuerpo. Pero el cuerpo se siente amenazado por un silencio de muerte.

La experiencia del sueño para el teatro, la detención sostenida, el silencio abrumador figuran al cuerpo la idea de muerte. La anulación del cuerpo en las artes escénicas no es una mudanza de escenario, sino su muerte. ¿Es la detención una forma de muerte? Nancy reconoce al sueño como la muerte en tanto anulación de la presencia, pero a su vez la muerte, como el sueño, tiene la capacidad de volver a hacer presencia aquello que ha sido borrado, aquello que en su detención se ha creído muerto vuelve después de pasar la noche, atravesando el silencio en presencia ya inmortal para el mundo. Habitar el sueño, como la muerte a la espera del día aquel en que el cuerpo amanezca en presencia resurrecta. De esta manera, el propio cuerpo en detención, “vigilante de sí mismo, sereno encargado de la ronda de la sola noche” (Nancy, 2007, p. 62), vela su muerte y escucha su silencio poblado de voces.

—Merodeo alrededor del cuerpo que yace en sueño de muerte. Doy rodeos a su alrededor, lo escucho mascullar. Aquella materia inmóvil, aquella cosa en descanso de tumba, en un silencio aterrador donde los sonidos del tiempo se acallan, reposan. ¿Qué masculla entre dientes el cuerpo en reposo? ¿Qué deja escuchar ese silencio abismado?

María Teresa Andruetto (2018) reconoce que el silencio está colmado de sonidos: el silencio de la noche, de la palabra, del teatro en experiencia de pausa, no es el de la ausencia de voz, tampoco es un vacío de sonido, sino una suma de voces, palabras que llenan el espacio del silencio, “de la misma manera en que podríamos decir que el blanco no es ausencia de color sino la suma de todos los colores” (p. 2). ¿Hay en ese silencio de

la detención la posibilidad de escuchar sonidos, frecuencias, latidos otros? ¿Puede ser la detención, el blanco, el silencio de la palabra, la forma para dejar que ingrese la palabra de unx otrx? Cuando una obra se ha cavado en sí misma, propone Andruetto, es para permitir luego el ingreso de lo otro. ¿Cómo escuchar en el silencio aquellas voces que pueblan la ausencia? ¿Qué sonidos hay en el dormir de la espera?

—Esperamos y el tiempo se hace espeso como si el aire fuera de miel. Hay días en los que la espera es absurda y desesperada y allí estamos, estragones y vladimires.

Es el tiempo en que las artes escénicas esperan un reencuentro, postergan proyectos, imaginan un después. Puede ser el momento de demorarse ante el imperativo de la velocidad y la hiperproductividad, de ejercer un derecho a la impuntualidad o, tal vez, no llegar nunca a la cita obligada con la utilidad y la rentabilidad.

Dormimos porque esperamos despertar. Pero no esperamos despertar iguales ni despertares iguales. El espacio de la noche nos convoca con sus misterios y sus rincones: dormir, quizás, soñar. Al soñar, temporalidades, rostros, espacios se funden y confunden en posibilidades imprevistas, atravesamos la simultaneidad; en palabras de Nancy:

Lo simultáneo solo existe en un régimen de sueño. Es el gran presente, la copresencia de todo lo que es componible, aun lo incompatible. Sustraído al ajetreo del tiempo, a los acosos del pasado y el porvenir, del venir y el pasar, coincido con el mundo. (2007, p. 19)

¿Qué imprevistos se inauguran en el sueño bajo el gobierno de una imaginación desplegada, en deriva? La comparación de Nancy es tan clara como hermosa: las tareas del sueño exigen la precisión de lxs cosmonautas que, flotando, ejecutan con delicadeza sus maniobras. Soñamos: tiempo de imaginar, juntxs, las minucias de los despertares que vienen. Y es que en el soñar nos igualamos: actores, actrices, directorxs, iluminadorxs, bailarinxs, escenógrafxs, acróbatas, dramaturgxs, productorxs, músicxs, espectadorxs asiduxs, espectadorxs ocasionales, críticxs culturales, programadorxs y gestorxs de salas, docentes, coreógrafxs, titiriterxs, todxs, por igual, dormimos juntxs, comunidad envuelta en la noche indistinta del sueño igual del teatro, igualadas ahora nuestras condiciones de producción y recepción.

El dormir juntos equivale a compartir una inercia, una fuerza igual que mantiene juntos los dos cuerpos en su navegación como dos barcas estrechas que se alejan hacia la misma alta mar, el mismo horizonte sustraído una y otra vez y

siempre en unas brumas que, en su indistinción, no permiten separar el alba del crepúsculo ni el poniente del levante.

Pues lo que comparten quienes duermen juntos es, en efecto, el gran sueño igual de la tierra entera. (Nancy, 2007, p. 32)

Hay un ritmo común en el sueño, una cadencia en la respiración. El sueño mismo, dice Nancy, es una mecedura. Pero, también, ese mecer es condición de entrada y permanencia en el sueño. ¿Quién mece el sueño del teatro? ¿Cómo acompañar su noche con un movimiento lento, una guía a ninguna parte, un balancearse? ¿Cómo crearle un mundo con arrullos? En la vigilia, el mundo ilumina artificialmente la noche — *alumbrado sin sombra*— en el intento de extinguirla como espacio de suspensión del sentido y la productividad. El mundo, devastado por la desigualdad, condena a lxs durmientes a estar en constante alerta, vencidxs y fulminadxs en una noche despojada de noche. Para igualarnos en el dormir, para hacer de él el territorio de los recomienzos, se vuelve urgente mecer el sueño del teatro: inventar arrullos donde todavía no los hay.

Lo que no espera

¿Cómo entregarnos al sueño que nos envuelve a la vez que la emergencia de velar por los espacios y trabajadorxs teatrales nos despierta y compromete a pasar esa larga noche sin sueño de angustia y de incertidumbre? La pausa de la experiencia teatral llevó a reconfigurar espacios de ensayo, salas de teatro, centros culturales. Hace meses que los escenarios están vacíos. Algunos se han transformado en lugares comunitarios, dando respuesta a la crisis económica y social que atravesamos, y funcionan para hacer ollas populares, recibir y entregar donaciones, hacer compras colectivas. Ejercer el intercambio, la participación, hacer comunidad-teatro es, también, como arrullar el sueño. En estos momentos de aislamiento, el teatro, como la cultura, puede crear formas de encuentro, de recomposición del tejido social.

—Una manera de juntar el teatro y la vida, como proponía Artaud.

¿Qué pasa en la pausa como irrupción de la actividad cuando es caer en el desempleo, en la conciencia tajante de la precarización laboral de lxs trabajadorxs escénicos, del arte y la cultura? ¿Qué pasa con los teatros y espacios que sin posibilidades de sostener sus gastos mensuales cierran sus puertas para siempre? La relación entre el teatro y el público es ontológica. El teatro sin público no existe. La

orfandad de políticas públicas en la que se encuentra actualmente el hacer teatral nos pone en alerta: la crisis tiene la forma de un llamado urgente. Es menester, también, que el Estado contenga y arrulle.

Lo que pregunta(mos)

El teatro no está en crisis, el teatro, como planteó Heiner Müller, es crisis. El teatro significa crisis en tanto que sufre, por un lado, la constante vocación dialéctica, siendo confrontación y diálogo con su tiempo, encarnando contradicciones y dándole movimiento al pensamiento. Por otro lado, permanece en la siempre conflictiva tarea de hacerse público, es decir, de ser social. ¿Cómo ser social cuando el espacio público parece desaparecer, cuando no hay espacio para la puesta en común?

—El teatro tiene que estar también en el desastre. Pero, ¿cómo? ¿Cómo está el teatro en la guerra o en el hambre sin la maravilla de la carne, sin la violencia del encuentro íntimo con otrx que me ofrece su rostro y su verdad? Reivindicar el cuerpo sin ser cuerpo, ¿no parece una forma de la locura?

¿Cómo rehacer, reimaginar, reinventar modos de experimentar con el cuerpo-espacio, cuerpo-tiempo, cuerpo-voz, cuerpo-movimiento, cuerpo-encuentro? ¿Cómo reinventar prácticas de encuentro sensible, cómo reinventar lo común? La tarea parece ser la de pensar un *teatro otro*, como quien habla una lengua que todavía no nació y que tampoco tiene seguridad de que exista alguna vez. Pero este transitar lo ignoto no es ajeno al teatro. La escena siempre es la paradoja de esperar lo imprevisto: ¿no son los ensayos, por ejemplo, diseños de espera de lo incierto?, ¿no supone la frase “dar sala” una total entrega a lo desconocido? La incertidumbre lo tiñe todo, pero quizás el teatro siempre fue un bosque de incertezas.

En la espera nos preguntamos cómo será volver a encontrarnos y cómo configurar nuevas arquitecturas, disposiciones, circulación de cuerpos, otras formas de coincidir. ¿Pueden las limitaciones devenir experimentaciones? Explorar los límites supondría imaginar ficciones en la lejanía de actores y actrices en puntos distantes del escenario; reinaugurar los vínculos con otros lenguajes, como el audiovisual, y habitar de otro modo la inespecificidad del arte; investigar el diferimiento en el tiempo; recuperar la historia del teatro callejero y reapropiarse del espacio público; potenciar la infinita potencia que ya

tienen los monólogos con su permanente búsqueda de poblar de voces la voz; poner de relieve propuestas de instalaciones o *performances* que, en vínculo con las artes visuales, conciben espectadorxs que transcurren y no permanecen; seleccionar espacios amplios, enormes y explorar dramaturgias ¿de la distancia?, imaginando miradas amplias, de espectadorxs allá a lo lejos; replantear la idea de público y aventurarse con lo mínimo, preguntándose qué se trastoca si lxs espectadorxs son pocxs. Ahí, los límites, tensando la imaginación.

—Entre nosotras, kilómetros, incertidumbres, obstinaciones y una nostalgia enorme por la escena.

—La escritura: un conjuro de la distancia, un ensayo de cercanía.

—Un bosquejo de casa para el cuerpo.

—Una forma posible de experimentar una pausa.

Referencias

1. Florencia Garramuño ha reflexionado acerca de la inespecificidad en las artes contemporáneas y caracteriza de esta forma a dichas prácticas: “Frutos extraños e inesperados, difíciles decategorizar y de definir, en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros —en todos los sentidos del término— y disciplinas —entre muchos otros descalces—; esas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse. Prácticas fundamentalmente ágiles y dinámicas, atraviesan el paisaje de la estética contemporánea con figuras diversas, a menudo difíciles de categorizar y de apresar, de la no pertenencia” (Garramuño, 2016, p. 15).
2. Cfr. “La imposible dedicatoria”, por Paul Preciado, publicado en junio de 2020 en la Revista de la Universidad de México y disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/607650ac-1a60-4ac8-a1d9-d2f9a2730ff6/la-imposible-dedicatoria>.
3. *Seis minutos. 9 movimientos que convierten la casa en teatro* es la versión en español de la propuesta de Stefan Kaegi y Niki Neecke, en voz de Maricel Álvarez y con la traducción de Natalia Laube. *Seis minutos*, acá: <https://soundcloud.com/bienaldeperformance/9-movimientos-que-convierten-la-casa-en-teatro-stefan-kaegi-niki-neecke>.
4. *Archivo vivo* es un ciclo curado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz para el Centro Cultural Kirchner, en el que se convoca a creadorxs a recordarse espectadorxs y evocar, a través de un recorrido visual, algún acontecimiento escénico que de alguna manera los haya interpelado especialmente. Disponible en https://www.cck.gob.ar/ciclos/archivo-vivo_1218.
5. Muchxs artistas e investigadorxs generaron escrituras o espacios de encuentro en los que reflexionaron y dialogaron sobre la inédita situación de las artes escénicas en la actualidad; aquí una recopilación de algunos de estos materiales: <https://docs.google.com/document/d/1PTuSkfXDhX9ARE3ShzgPh1dqoyG5ZvQADWIVQ7qNCDM/edit?usp=sharing>.
6. No lo imaginamos nosotrxs como no lo imaginó el Elenco Municipal de Danza Teatro de la ciudad de Córdoba. Hasta que lo imaginó así: <https://www.youtube.com/watch?v=49W5OwphyzM>.

Bibliografía

- Agamben, G. (2014). Sobre lo que podemos no hacer. En *Desnudez* (pp. 63-65). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andruetto, M. T. (2018). Merodeos en torno al silencio. Conferencia para la *Jornada del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil "La seducción del silencio. Escenas para la lectura"*. Córdoba: CEDILIJ. Recuperado de <http://cedilijargentina.blogspot.com/p/investigaciones-on-line.html>
- Badiou, A. (2009). Tesis sobre el teatro. En *Pequeño manual de inestética* (pp. 121-126). Buenos Aires: Prometeo.
- Cormann, E. (2007). Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral. En S. Blanco, et al., *Escribir para el teatro* (pp. 23-38). Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Cornago, O. (2004). La teatralidad como crítica de la Modernidad. Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17(6), 242-265. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/8/492>.
- Domin, H. (1986). *¿Para qué la lírica hoy?* Barcelona: Editorial Alfa.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Revista Rebento*, 1 (12), 8-32. Recuperado de <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>.
- Garramuño, F. (2016). Arte inespecífico y mundos en común. En P. Corroy C. Robles (Eds.), *Estética, medios masivos y subjetividades* (pp. 15-29). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <http://estetica.uc.cl/noticias/329-libro-estetica-medios-masivos-y-subjetividades>.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz (Comps.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 113-122). Buenos Aires: Caja Negra.
- Nancy, J-L. (2007). *Tumba de sueño*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pelbart, P. P. (2009). Cómo vivir solos. En *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad* (pp. 43-50). Buenos Aires: Tinta Limón.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



[h.]

REVISTA HETEROTOPIAS

Reseñas



FREDRIC JAMESON: LA BUSCA DE LA FORMA UTÓPICA POR EL SENDERO SINUOSO DE LA DIALÉCTICA

FREDRIC JAMESON: THE SEARCH OF THE UTOPIC FORM BY THE DIALECTIC MEANDERING TRAIL

Acerca de Gómez Ponce, A. y Arán, P. (Eds.) (2020). *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Con todo, el ocaso de la idea utópica constituye un síntoma histórico y político fundamental, que merece un diagnóstico por derecho propio, si no una nueva terapia más eficaz. Por una parte, ese debilitamiento del sentido de la historia y de la imaginación de la diferencia histórica que caracteriza la posmodernidad está, paradójicamente, entrelazado con la pérdida de ese lugar más allá de todas las historias (o después de su final) que llamamos utopía. Por otra, resulta muy difícil imaginar hoy un programa político radical sin la concepción de una alteridad sistémica, de una sociedad alternativa, que solo la idea de utopía parece mantener viva, aunque débilmente
(Jameson, 2006, p. 38)

En un ya famoso texto, Foucault (2004) recorre el pensamiento de una tríada teórica que, por las formas en que intervinieron en el campo del saber, constituyeron un cambio radical en las formas de pensar el mundo y lo social. Desde luego, Foucault se refiere concretamente a Nietzsche, Freud y Marx, tres pensadores modernos (aunque cada uno a su manera) que implicaron un corrimiento respecto de las formas en que se venía pensando el sujeto y su relación con la historia. Foucault (2004) caracterizó a estas emergencias como *iniciaciones de nuevas prácticas discursivas*, por cuanto su irrupción haría emerger toda una panoplia de pensamientos y producciones disímiles que abrirían un yermo debate y vehicularían la polinización de un litigio abierto entre distintos paradigmas sobre los modos de pensar la historia, el cambio social y el sujeto.

Utilizamos esta breve descripción a modo de pre-texto para ponderar la siguiente tesis-fuerza: ¿podría pensarse la vasta producción de Fredric Jameson como la posibilidad de una nueva práctica discursiva que ha posibilitado la apertura de

nuevos frentes de debate y su relación con una secularización tardía del modo de producción capitalista; en suma, una novedosa e inédita práctica discursiva articulada sobre la base de una persistencia de la dialéctica como método heurístico y analítico de los artefactos culturales y estéticos, el inconsciente político, las nuevas subjetividades y las dinámicas del modo de producción capitalista?

Antes de aventurarnos a dicha aseerción, recorreremos algunos de sus postulados más importantes para situarlo históricamente, al tiempo que intentaremos detectar los puntos de contacto con la compilación de artículos que convoca el presente libro.

Jameson político. La interpretación política como horizonte absoluto

Lo fundamental en el marxismo es el método
(Lukács, citado en Jameson, 2010, p.177)

La caída del Muro de Berlín en 1989 no solo trajo aparejada una reterritorialización de las jurisdicciones geográficas que entonces pugnaban por los principios de visión y división del mundo social—conflicto que, durante varias décadas, había estado dividido en dos polos absolutos—, sino, junto con ello, unas series de implicancias y modificaciones que también hicieron mella al interior de las producciones del saber. Sin duda, con la crítica y la *idea de fracaso* del comunismo como sistema de organización política, los cuestionamientos al marxismo como corolario terminarían por liquidar una teoría ya para entonces bastante alicaída, tanto menos por el valor teórico y heurístico de varias de sus propuestas, cuanto por el mecanicismo teleológico de varias lecturas abrevadas en la experiencia del socialismo real que entonces se habían reproducido y propugnado sin mucho rigor explicativo. Dado este escenario, los años subsiguientes constituyeron las condiciones objetivas excepcionales para impugnar cualquier variante que se asociara a la teoría marxista. La teórica canadiense Ellen Meiksins Wood (2013) refiere a este período y a dichos cuestionamientos y recuerda cómo el marxismo entonces acabó siendo una *antibuzz word* en casi todas las esferas de producción de conocimiento académico.¹

Así, la hegemonía del capital buscó también totalizar, desde luego, todos los campos de disputa, incluidos los del saber. Se trataba, finalmente, del triunfo definitivo

del capitalismo no solo como modo de producción, sino como esquema de organización de las sociedades y de las experiencias vitales (Rodríguez Gómez, 2013). A partir de este suceso, muchos autores propugnaron el fin de la historia y de la ideología (Fukuyama y Huntington, citados en Alonso González, 2010), y el capitalismo de consumo y, junto con él, el neoliberalismo, se postulaban en casi toda la región como una racionalidad, esto es, como un esquema de percepción y experimentación vital incommovible y, por tanto, como principio fijo de visión y división del mundo social.

En ese marco, comienzan a emerger otras variantes sobre la base de lo que hoy conocemos como posmarxismo, cuyas propuestas, muchas veces, terminaron reformulando categorías clave de la teoría marxista y, en algunos casos, incluso despojándose completamente de ellas (*clase social, ideología, totalidad, hegemonía* o el concepto mismo de *imperialismo*).

Sin embargo, al momento, prevalecieron lecturas que, en este escenario, procuraron sostener, o insistir, una reinterpretación de la teoría marxista para pensar la cultura y los artefactos estéticos, sin abdicar necesariamente de aquellas categorías que resultaban axiales para pensar lo social y lo político. Uno de estos casos es, sin duda, el de Fredric Jameson, quien hace más de medio siglo ha dedicado su trabajo a un arduo estudio de los textos y materialidades culturales.

Ahora bien, la particularidad de la propuesta jamesoniana está en la asunción de una crítica dialéctica, despojada de los resquemores que un *marxista duro* podría tener contra aquellas lecturas que han abdicado de ciertos procedimientos y aparatos categoriales materialistas; antes bien, se funda siempre en una recuperación abigarrada de conceptualizaciones que, más acá o más allá del marxismo, han servido para arrojar algún síntoma respecto a las dinámicas del tardocapitalismo. Así, sus contribuciones han sabido sortear un escollo que conduce necesariamente a un termómetro de marxismo, en el mejor de los casos —debiéramos decir una disputa por demás bizantina, pero a menudo bastante presente al interior de las filas del materialismo—, o bien a una impugnación de tipo moral, en el peor de los casos. En este sentido, como bien lo resalta Usanos (2020) en su trabajo, “Jameson siempre huye de cualquier tipo de posición moralizante” (p. 66) respecto de las formas de caracterizar un aparato teórico, un síntoma epocal o las formas en las que se presentan los artefactos culturales en el capitalismo de consumo. El mismo Jameson

(2020) lo vuelve a remarcar en el prefacio del libro: “Si bien sentí que era necesario enfatizar la alegoría política en el clima relativamente apolítico de un triunfante capitalismo post-socialista, también quisiera recordarnos su acompañamiento por alegorías del sujeto o del yo, de la posibilidad colectiva, o de la textualidad como tal” (p. 16).

Podría decirse, en definitiva, que el *diktat* jamesoniano se basa fundamentalmente en una *apropiación eminentemente política* de la teoría que continúe y, sobre todo, catalice los modos de pensar el capitalismo tardío desde una perspectiva *stricto sensu* dialéctica, un sólido bloque de conceptualizaciones que, como bien lo marca Heffernan (2020) en su recorrido por el pensamiento de Jameson, se triangulan con Hegel, Marx, Sartre y una revisita y rediscusión permanentes con otros autores, tanto del postestructuralismo como de la filosofía hegeliana. Desde luego, como apunta Borón(2020) en su intervención, esto lo “llevó a despegarse del economicismo y del esencialismo de ciertas versiones del marxismo vulgar” (p. 30), pero, no obstante —nobleza obliga—nos parece que esta dimensión económica nunca está del todo fuera de la ecuación, sino en última instancia ratificada en cada una de las escenificaciones históricas que el mismo Jameson despliega en sus trabajos, en la insistencia y “la convicción de que la historia está impulsada por el conflicto de clases y de que, incluso, la más formal de las lecturas de los textos literarios debe reconocer sus orígenes profundos en su modo de producción, el cual es, aún hoy, el capitalismo” (Jameson, 2020, p. 13).

Compilar y apuntar claves: sobre la presente compilación en homenaje a Fredric Jameson

Quizás haya sido necesario un rodeo introductorio para adentrarnos en la propuesta del libro *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (2020) que estamos reseñando —aunque, sabemos, de manera poco ortodoxa—, editado por Pampa Arán y Ariel Gómez Ponce y publicado gracias al esfuerzo conjunto de Edicea y las editoriales del CEA-Sociales y la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Trabajo colectivo, colaborativo, del que participan Atilio Borón, Julián Jiménez Heffernan, David Sánchez Usanos, Pampa Arán, Mirta Antonelli, Eduardo Grüner, Ariel Gómez Ponce, Susana Gómez, Ignacio Duque

García, Silvia Barei y Juliana Enrico. El libro hace las veces de un mapa en formación que detecta, en la orografía del flujo teórico elaborado por Jameson a lo largo de su trayectoria intelectual, aquellos vórtices en los que su pensamiento se arremolina condensando espesores conceptuales a través de los cuales es posible sumergirse en busca de claves para orientarnos en esos accidentes acuáticos que figuran nuestro convulso presente. Claves, entonces, que tejen una urdimbre cuyas formas leen los movimientos, los afectos, los sentires y pensares de las subjetividades que deambulan por las arquitecturas deshistorizadas en las metrópolis posmodernas, atravesadas por los tentáculos omnipresentes del mercado global. Libro que no es sino un mapeo, en definitiva, un camino cuyos materiales de construcción (marxismo, estructuralismo, psicoanálisis lacaniano, estudios culturales, etc.) reponen las tradiciones y herramientas que el mismo Jameson se ha encargado de cimentar, ajustar, afilar, producir con base en el método dialéctico. Un sendero con entradas, al modo de un *conceptuario*, lecturas de lecturas, para comprender no solo a Jameson, sino la fase actual del capitalismo que nos habita.

El método dialéctico que he respaldado y promovido es una crítica tanto política como formalista: se basa en un marxismo que encuentra recursos significantes en la filosofía hegeliana, como también en la convicción de que la historia está impulsada por el conflicto de clases y de que, incluso, la más formal de las lecturas de los textos literarios debe reconocer sus orígenes profundos en su modo de producción, el cual es, aún hoy, el capitalismo. Como el capitalismo es, sin embargo, un sistema contradictorio y profundamente histórico, hoy tiene una dinámica y una estructura muy diferente de sus etapas anteriores en los siglos XX y XIX: de ahí su designación como capitalismo tardío o posmodernidad, como también globalización. (Jameson, 2020, p. 13)

En tiempos donde las tecnologías dirigen los modos de habitar un espacio homogéneo, donde la diferencia que encarnan comunidades y subjetividades, señaladas por el capital en tanto nichos extractivos de producción son arrojadas al rincón a-significante del despojo y la destrucción, el esfuerzo jamesoniano de leer la *totalidad* de nuestro presente con sus estructuras de sentimiento (Antonelli, 2020, p. 97) fragmentadas, esquizoides y la mengua de los afectos e intensidades que fraguaron una particular respuesta fenomenología ante mundo durante la modernidad (Gómez Ponce, 2020, p. 119) encuentra, en la compilación de estas entradas/claves/conceptos, un campo de batalla para subsistir y hallar indicios para una débil pero necesaria Utopía. Utopía que el mismo Jameson no ha abandonado

nunca pese al descrédito en que ha caído esta categoría política a lo largo del siglo XX:

para aquellos demasiado recelosos de los motivos de sus críticos, pero no menos conscientes de las ambigüedades estructurales de la utopía, para aquellos conscientes de la función política tan real que la idea y el programa utópicos tienen en nuestro tiempo, el lema del anti-anti-utopismo bien podría ofrecer la mejor estrategia de trabajo. (Jameson, 2009, p. 13)

Como afirma Gómez Ponce (2020),

Si hay algo que parece signar la cultura finisecular, sería precisamente una subjetividad suspendida permanentemente al borde del desconcierto, cuya pérdida de posición en tiempo y espacio es descrita por Jameson como una imposibilidad de mapear cognitivamente la realidad y establecer posicionamientos. (p. 121)

E inmediatamente lanza una pregunta crucial, dirigida a nosotros, cuerpos presentificados flotando en una ficción aparentemente sin historia, donde el pasado se reduce a un pastiche (Duque García, 2020) y el futuro se cierra en la repetición de lo mismo, cooptado y suturado por la lógica cultural posmoderna²: “¿cómo representarse a [uno] mismo y, con ello, organizar [la] propia experiencia?” (p. 121). El crítico literario que es Jameson halla en la narración un artefacto ineludible para salir de este atolladero. Necesitamos narrar(nos) individual, pero sumidos en un relato colectivo, aquellas experiencias desconectadas —por el mercado, por las catástrofes, por la lógica de la economía financiera, por la devaluación de los símbolos culturales, etc.— los espesores temporales que pueblan el mapa geopolítico de la actualidad³. Urge relatar lo Real de la posmodernidad para imaginar otros mundos, para construir y urdir imaginarios que salten por encima del realismo capitalista diagnosticado por Fisher (lector y compañero de ruta de Jameson). Pues, como afirma Susana Gómez (2020) en su artículo:

narrar implica hallar una expresión siempre histórica, que pone en crisis la relación entre lo que somos como individuos (ese yo intrascendente) y lo social, ya que vivimos en comunidades, cuyas fronteras se marcan en los lugares históricos que ocupamos para imaginarnos. Históricos porque nos debemos al tiempo que nos toca, e historiados porque nos enseñan a aceptar los grandes relatos legitimados para aceptar la colectividad y formar parte de ella. (p. 138)

Sin embargo, no cualquier narración sirve, no todos los elementos disponibles en el inconsciente político del período posmoderno actual (Barei, 2020) pueden ser

recogidos para germinar otras subjetividades, para contar otras emociones distintas a la euforia y la angustia:

Como Jameson viene sosteniendo como programa político, solo la restauración de la auténtica vida colectiva podrá generar la vida cultural y un nuevo arte político, que hoy solo puede hallarse en espacios marginales de la vida social: literatura femenina o gay, blues y literatura negra, el rock de la clase obrera británica, por ejemplo [así como en el plano genérico de la literatura] las variedades novelescas en el sistema del realismo y o la ciencia ficción. (Arán, 2020, pp. 87-88)

Son ineludibles para conocer los lugares a transitar y los movimientos a realizar en esta ardua tarea.

Leer las producciones culturales en términos políticos como lo hace Jameson supone registrar los ideogemas que subyacen a todas las formas sociales, detectando ese mapa cognitivo que no refiere solo al plano del conocimiento, sino que “articula de manera compleja la pulsionalidad del *deseo*, las operaciones de la *mirada* (y por extensión las de la lectura y escritura)” (Grüner, 2020, p. 107) en tanto lucha ideológica entre la cultura de las *clases* dominantes y las minorías oprimidas que no dejan de producir tensiones, frenos, resistencias a aquella. El mapeo permite desentrañar los síntomas de los malestares de la cultura en las producciones textuales de una época; el objetivo es claro: interpretar los síntomas *deformados* del *conflicto* entre las partes y la totalidad que resulta de esa cartografía que intenta representar el Absoluto. “Ese Todo que en última instancia es, dice Jameson, el *modo de producción* (una taquigrafía para aludir, en definitiva, a la lucha que subtiende a las relaciones de producción/explotación en la sociedad de clases)” (Grüner, 2020, p. 112). Pero como el mismo Grüner advierte, ese Todo es histórico, es decir, está supeditado a mutaciones y, junto con él por transitividad lógica, lo está el inconsciente político, por ello es que el método para poder leer sus síntomas debe ser abierto y trabajar con fragmentos que adquieran sentido en el proceso de interpretación mismo. A ese método, siguiendo a Benjamin, Jameson lo llama alegórico.

Del inconsciente político a la Utopía

Una de sus obras fundamentales en este aspecto (debiéramos decir, a la radicalización política de la teoría) es, sin duda, *The political unconscious* (1989). Jameson se propone concretamente aquí fundamentar un método de análisis de los textos culturales en donde, si bien alega no tener ningún cuidado por “la mejor

adecuación o validez que se reclama desde la neurosis estructuralista” (p. 61), busca no replicar *in toto* la *causalidad expresiva* althusseriana ni la ecuación mecánica del marxismo crematístico. Por lo mismo, toma como punto de partida una afirmación y una defensa de la *interpretación* de los textos como una actividad necesaria en la relación que establecemos con ellos, pero lo crucial es que insistirá *en la interpretación política como horizonte absoluto de todo despliegue exegético*. La interpretación política no se presenta, así, como un tipo más de interpretación susceptible de ser adoptado a la hora de la lectura de un artefacto cultural. La interpretación política es *necesariamente* el horizonte de posibilidades de cualquier otro tipo de interpretación; en otras palabras, esta otra interpretación, de naturaleza alternativa, es válida solo en la medida en que, *en última instancia*, sea ulteriormente subsumida por una interpretación política. Y, en ese sentido, Jameson (1989) es enfático:

(...) sostendremos aquí la interpretación política de los textos literarios. Concebiremos la perspectiva política no como un método suplementario, no como un auxiliar optativo de otros métodos interpretativos corrientes hoy, sino como como el horizonte absoluto de toda lectura y toda interpretación. (p.15)

Presentar este presupuesto procurando usar las herramientas del (pos)estructuralismo —cuya máxima analítica era despejar cualquier sesgo de interpretación que instalara nuevamente el fantasma del sujeto para describir y relevar no *qué significan*, sino *cómo funcionan*⁴ esos artefactos— supone cuanto menos una empresa contradictoria. Sin embargo, este constreñimiento contra la interpretación que se resiste a toda lectura impulsada desde un *código maestro* (bajo cualquiera de las formas que este pueda adoptar, a saber, la ideología, la clase social, el inconsciente, el complejo de Edipo, etc.) es, para Jameson, un síntoma de la fragmentación generalizada, que es la característica principal del capitalismo tardío o de consumo. Son, en una palabra, contribuciones teóricas que tienden a ver al mundo como fragmentos irreductibles a una totalidad (*totalitätsintention*, dirá Jameson recuperando a Lukács), en la medida en que son precisamente engendradas en el marco de una sociedad que está estructuralmente fragmentada (clases fragmentadas, producciones fragmentadas, consumos fragmentados). Ahora bien, la única manera de sostener la idea de una interpretación política, dirá Jameson (1989), es reinstalando como basamento una *filosofía de la historia*, aun bajo el temor del fantasma totalitario, *id est*: contra el temor de la impugnación que ve en un análisis con pretensión totalizante una

pulsión totalitaria⁵. Es atinado Grüner (2020) en su intervención cuando advierte que Jameson insiste en “una defensa polémica del concepto de totalidad”, pero cuidando contemplar su desarrollo desigual y combinado, cuyo *diktat* nos obliga a “no pensar la totalidad como algo cerrado y acabado” (p. 112).

De modo que, si seguimos el recorrido que nos propone Jameson, solo podemos entender que estos artefactos *nos dicen algo* si recuperamos una filosofía de la historia que entiende a la historia como a una sola y la misma, a saber, un tema fundamental, una única gran historia colectiva que no es sino la historia de la lucha de clases: la lucha colectiva por arrancarle un reino de la Libertad al reino de la Necesidad⁶.

Es de esta manera que la panoplia crítica jamesoniana se despliega sobre la base de un potente arsenal conceptual, cuyo eje se sostiene a partir de una denodada y sesuda persistencia en el marxismo y la dialéctica materialista como método de exégesis social y cultural (Jiménez Hefferman, 2020); conceptualizaciones, en suma, que son recuperadas en cada uno de los artículos que reúne la presente compilación y que se han esforzado por dar cuenta del horizonte crítico del pensador norteamericano.

Uno de los diagnósticos que Jameson nos advierte en su prefacio es “nuestra pérdida de historicidad, nuestra incapacidad de imaginar futuro” (2020, p. 14). Nos atrevemos a pensar que, más allá de las múltiples valencias que habilitan sus análisis, una de ellas —y, debiéramos decir tal vez, la más importante— es la de constituir un arma eficaz de torsión contra los *think thanks* y los dispositivos de captura que despliega el capital en esta etapa de capitalismo 4.0 en ciernes (Galliano, 2020). Es de este modo, creemos, que es posible asir y comprender las estructuras sintomales del presente para rehabilitar una disputa por el futuro, cuyo litigio no abdicue, como sostiene Sánchez Usanos (2020), el pasado a “una suerte de depósito, del almacén disponible de motivos e imágenes para fabricar productos destinados a ser consumidos en el presente” (p. 61) ni, por lo mismo, el futuro a una reterritorialización de una economía política de la nostalgia bajo la forma de un relato reificado, para aquel, “una especie de fiebre historicista” (p. 62). Si, como dijera entonces Terry Eagleton, el marxismo sigue siendo el horizonte insuperable de nuestro tiempo —máxima-fuerza que Jameson viene desglosando y trabajando desde hace ya más de 50 años—, con la teoría jamesoniana, este encuentra la posibilidad de un subterfugio

que lo arrebate de su *amor fati* crematístico con proyecciones que estén cargadas programática y estéticamente de nuevas alucinaciones de comunidades vitales, desde luego, sin las reificaciones de la fiebre historicista ni los vicios tardíos del marxismo más estalinizante, bajo aquello que el mismo Jameson caracterizó como *cartografía cognitiva, id est*, un horizonte pedagógico-político “que busque dotar al sujeto individual con un nuevo sentido intensificado de su lugar en el sistema global (...) e inventar formas radicalmente nuevas con el objeto de hacerle justicia” (Jameson, 1991, p. 102); en suma, postular un centro de sentido y una posibilidad de transformación y cambio social en la esfera de las relaciones humanas, que hoy, como nunca antes en su historia, se muestran despiadadamente desiguales, injustas y destructoras de su entorno.

Silvia Barei (2020) pregunta si un pensamiento como el de Jameson ofrece soluciones e, inmediatamente, responde que no forma parte de su proyecto el brindar un recetario al modo de un *programa* vanguardista de principios del siglo XX —con sus progromos y gulags en el caso del régimen estalinista—, sino que lo que brinda son brújulas cargadas de imágenes e imaginarios y armas de combate para permitirnos atisbar una Utopía posible.

Quizás escondido en lo más microscópico y silencioso se encuentre, entonces, el mayor peligro de sujeción. Pero del mismo modo, aunque en un radical diferente sentido o trayectoria, se encuentran allí las fuerzas simbólicas de subversión y transformación del mundo, que deben confluir en nuestras urgentes narrativas cósmicas y terrestres para salvarnos, aun desde una encrucijada fatal entre la casa, el hogar, y la intemperie o la prisión, como exterioridad salvaje.

Nadie hablara por nosotrxs, sino nosotrxs mismxs. (Enrico, 2020, p. 191)

Referencias

1. “(...) resultaban inevitables para ese entonces los resquemores por ciertas formulaciones o determinadas opiniones relacionadas con la teoría [marxista], tanto dentro como fuera de la academia, la militancia y los ámbitos públicos de discusión (...) Así las cosas, sería un error poner la mirada solo sobre los cambios sufridos por la configuración intelectual y política de la izquierda posmarxista tras la caída del Muro, cuyo efecto sin duda fue implacable. Pero hay una continuidad que perdura entre los comienzos del posmarxismo y el posmodernismo actual, la cual se manifiesta, entre otras cosas, en el énfasis puesto en el discurso y la diferencia, o en la naturaleza fragmentaria de la realidad” (Meksins Wood, 2013, pp. 37-38).
2. Antonelli (2020) lo resume de manera clara y sucinta: “Jameson responde que se trata de ver tendencias, y que, desde el punto de vista de la ciudad, la política, y también de las finanzas, el papel del espacio, de la tierra, de la propiedad, en el aburguesamiento y en la especulación del suelo, se ha convertido en algo central de la crisis del presente. Asimismo,

como otra manera de abordar esta cuestión, Jameson propone pensarla desde la perspectiva de 'la experiencia existencial', que enfatiza en el presente, y no en el pasado ni en el futuro, proponiendo, a manera de referencias conceptuales, por un lado, la 'esquizofrenia' deleuzeana –reducción al presente–, y, por otro, los aportes de Hayden White respecto de la no existencia del pasado para su concepción historiográfica (la historia como construcción de documentos en el presente). Pero también remite al debilitamiento del 'futuro' en el ámbito político, específicamente en su incitación a 'vivir en el presente sin sacrificarse por el futuro', que resulta 'una catástrofe ecológica inminente'. En este mismo espacio, el diálogo con el público gira a la memoria histórica" (p. 100).

3. Tal vez no sea tarde para precisar que "el capitalismo al que se refiere Jameson emerge, a partir de los 80, de la crisis de este Estado de bienestar en lo que él llama su 'fase recesiva': flexibilidad en los empleos, automatización de la industria, avance de la informática y la robótica, descentralización del capital, especulación financiera, concentración de Medios. Una forma del mundo concebido como un mercado global en el que capital, mercancías y mundo financiero se mueven libremente" (Barei, 2020, p. 166).

4. Podemos tomar como ejemplo acabado cualquier exposición de los referentes del estructuralismo (desde Saussure y Lévi-Strauss hasta Greimas o el joven Barthes), pero preferimos exponer una de Deleuze para tratar de demostrar cómo alcanzó también a lecturas que incluso excedieron al propio estructuralismo: "¿A qué remite todo lo que se ha hecho en psicoanálisis y psiquiatría? El deseo —o el inconsciente— no es imaginario o simbólico, es únicamente maquínico. Y hasta tanto ustedes no alcancen la región de la máquina del deseo, mientras permanezcan en lo imaginario o en lo simbólico, no habrán verdaderamente captado el inconsciente. *El inconsciente son máquinas que, como toda máquina, se confirman por su funcionamiento*" (Deleuze, 2005, p. 28; el resaltado es nuestro).

5. "Se sugiere que puede haber algo ilícito en la tendencia hacia la totalidad, que expresa el idealismo y el imperialismo del concepto, que busca con voracidad llevar todo a su propio terreno de dominio y seguridad. Por cierto, encontramos algo de esto en Adorno, algo que tampoco es extraño a otros pensadores que han sido estigmatizados como totalitarios por su insistencia en la importancia y la centralidad de la noción de totalidad" (Jameson, 2010, p. 51).

6. "El reino de la libertad solo empieza efectivamente allí donde cesa el trabajo, que está de hecho determinado por la necesidad y las consideraciones mundanas; así, en la naturaleza mismas de las cosas, se sitúa más allá de la esfera de la producción efectiva. Del mismo modo que el salvaje tiene que luchar con la naturaleza para satisfacer sus necesidades, para mantener y reproducir su vida, así también tiene que estarlo el hombre civilizado; pero, al mismo tiempo, las fuerzas de producción que satisfacen esas necesidades crecen también. La libertad en este campo solo puede consistir en hombres socializados, los productores asociados, que regulan racionalmente sus intercambios con la Naturaleza, poniéndola bajo su control Común, en lugar de ser gobernados por ella como por las fuerzas ciegas de la Naturaleza; y logrando esto con el mínimo gasto de energía y bajo las condiciones más favorables a su naturaleza humana y dignas de ella. Pero sigue quedando un reino de la necesidad. Más allá de él empieza ese desarrollo de la energía humana que es un fin en sí mismo, el verdadero reino de la libertad, que sin embargo solo puede florecer con este reino de la necesidad en sus bases (...)" (Marx, 2004, p. 427).

Bibliografía

Alonso González, P. (2010). *Francis Fukuyama y el fin de la historia*. Barcelona, ES: Davinci Continental, S. L.

- Antonelli, M. (2020). Globalización. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 91-105). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Arán, P. (2020). Géneros literarios. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. pp. 77-89). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Borón, A. (2020). Capitalismo tardío. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 23-40). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Barei, S. (2020). Posmodernidad. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 163-175). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, AR: Cactus.
- Duque García, I. (2020). Pastiche. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 155-162). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Enrico, J. (2020). (Lo) simbólico. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 177-192). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, Freud, Marx*. Recuperado de <https://asc2.files.wordpress.com/2007/11/nietzsche-freud-marx.pdf>.
- Galliano, A. (2020). *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro*. Buenos Aires, AR: Siglo XXI editores.
- Gómez Ponce, A. (2020). Intensidades y afectos. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 119-136). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Gómez, S. (2020). Narración. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 138-154). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

- Grüner, E. (2020). Inconsciente político y alegoría. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*(pp.107-118). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Marx, K. (2004). *El capital. El proceso de producción del capital. Vol. 3.* (Trad. Pedro Scaron). Buenos Aires, AR: Siglo XXI editores.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (Trad. Tomás Segovia). Madrid, ES: Visor.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío.* Madrid, ES: Paidós Ibérica.
- Jameson, F. (2006). La política de la utopía. *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 6-7, 37-54.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción.* Madrid: Akal.
- Jameson, F. (2010). *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica.* Distrito Federal, MX: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (2020). Prefacio. Hacia una crítica dialéctica. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*(pp.13-17). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Jiménez Hefferman, J. (2020). Dialéctica. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*(pp.41-57). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Meiksins Wood, E. (2013). *¿Una política sin clases? El posmarxismo y su legado* (Trad. Julieta Letto). Buenos Aires, AR: Ediciones ryr.
- Rodríguez Gómez, J. C. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo.* Barcelona, ES: Akal.
- Sánchez Usanos, D. (2020). Experiencia temporal. En A. Gómez Ponce y P. Arán (Eds.), *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales. Claves conceptuales*(pp.59-75). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



PARA UNA ÉTICA DEL VIVIR

AS AN ETHOS OF LIVING

Acerca de Dufourmantelle, A. (2019). *Elogio del riesgo*. Buenos Aires: Nocturna editora/Paradiso editores.

I. El arrojito

En un precioso y breve ensayo, el escritor Pascal Quignard (2011) valoriza la figura del disidente Butes, uno de los Argonautas del poema épico de Apolonio de Rodas, escrito a mediados del siglo III A.C., que narra en cuatro libros la peripecia de Jasón y sus héroes en busca del vellocino de oro y su regreso a Yolco, en Tesalia. El personaje—“su” personaje— podría haber pasado desapercibido en la aventura original si no fuera por el gesto del arrojito que lo distingue de los demás tripulantes. Al comienzo de la obra, como dicta la convención del género, el autor pasa lista de los héroes que llevarán adelante la travesía, con sus respectivos epítetos y linajes. De Butes leemos: “de la tierra cecropia el belicoso Butes, hijo del digno Teleonte” (Apolonio de Rodas, 2004, p. 52). Lo reencontraremos ya avanzado el viaje, cuando la nave se aproxima a la isla de las sirenas, mujeres-pájaros cuyo canto embriagador incita a la perdición. Perderse es perecer, sucumbir al extravío; perderse es no poder volver al hogar. Y aunque Orfeo, el verdadero líder de este viaje, logre dominar los sonidos de la perdición tañendo enérgicamente las cuerdas de su lira, habrá uno que, sin dudar, decida arrojarse “enardecido en su ánimo” a las aguas purpúreas de Afrodita. Compadecida de su suerte —¿buena o mala?—, la diosa Cipris lo rescata — lo eleva— de las olas y lo conduce al monte Lilibeo.

Este sucinto episodio, que ocupa menos de una página en la edición que manejamos (Apolonio de Rodas, 2004, p. 222), inspira el ensayo filosófico de Quignard que lleva por título el nombre de un personaje menor, aunque significativo para su propósito. Es Butes, quien sucumbe, el arrojado. Dice Quignard:

Butes es a la música (respecto de Afrodita) lo que Adonis a la caza. Estos dos héroes, amantes de la diosa del amor, responden a un deseo desconocido, más vasto que el sexual, que es la pasión exclusiva de Afrodita. Su deseo es más vasto que la reproducción social. De este modo, se olvidan de Venus. Su búsqueda es periférica y claramente solitaria. Para el uno, es el encuentro con un jabalí. Para el otro, con un pájaro de mar. (Quignard, 2011, p. 7)

Detenta, en este personaje, la contracara de los filósofos:

(...) poco afectos al alta mar. Tienen miedo de zambullirse, de perderse, de abandonar el grupo, de morir (...) la música que sabe "perderse" no tiene miedo del dolor... no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones o sueños (...), es capaz de ir al fondo del dolor, porque es allí donde ella mora.(Quignard, 2011, p.7)

Asimismo, será el Orfeo dionisiaco, despedazado por las bacantes y arrojada su cabeza al agua, desde donde siguió moviendo los labios, musitando el nombre de la Perdida, acaso el canto roto de su lengua en el exilio, aquel capaz verdaderamente de rebelarse contra los sentidos instituidos, la educación recibida, el pensamiento acrítico, en su otra vida, tras el descenso al reino de las sombras en busca de su amada Eurídice. Es invocando el nombre de “aquella que por amor fue buscada hasta en la muerte” (Dufourmantelle, 2019, p.14), que *Elogio del riesgo* inicia su peripecia.

II. El momento decisivo

El riesgo late en la dimensión de Kairós, el tiempo del acontecimiento, el momento decisivo: “El instante de la decisión es una locura”, define Soren Kierkegaard. “El riesgo es bello”, dice Platón (ambas citas en Dufourmantelle, 2019, p.9). Apertura a lo inesperado, es una disposición a la aventura de lo desconocido que, sin embargo, guarda como dispositivo secreto nuestra “profecía íntima” (Dufourmantelle, 2019, pp. 174 -181). Kairós es un llamado, el del amor, el de Eurídice. ¿Cómo se mide el valor de una vida? ¿Qué actos, qué decisiones, qué gestos la instituyen como *bíos* y no como mera *zoé*?

Anne Dufourmantelle, filósofa y psicoanalista francesa, de cuya obra traducida al español solo conocíamos, hasta hace dos años, *La hospitalidad* (2006), escrito a dos voces con Jacques Derrida, sobre este tópico que estará muy presente en los ensayos posteriores, nos convida, de la mano de Eurídice al comienzo y al final —la elipsis perfecta—, a pensar el riesgo en sus múltiples dimensiones de un vivir abierto, en el que no cabe ninguna promesa de felicidad. A excepción de ubicar ese horizonte en la intensidad de modos de existir que incorporen el dolor, los miedos, las contradicciones “insoportables”, y, sobre todo, la angustia “que nos recuerda que estar vivos tiene un precio” citando a Kierkegaard (en Dufourmantelle, 2019, p. 98). Dice la autora en un pasaje clave de su pensamiento, que irá desplegando en contrapunto con ejemplos de su propia experiencia clínica:

La angustia encubre una verdad que es, la más de las veces, la de un combate encarnizado del que no sabemos nada. Ponerla al desnudo nos obligaría a

zanjar entre dos clases de lealtades indefectibles, las que vienen de la infancia y nos atan a secretos y genealogías truncadas, a memorias de guerra y silencios sacrificiales fuera del alcance o prohibidos, y las otras, convocándonos a una libertad desapegada de cualquier pasado. (Dufourmantelle, 2019, p.97)

En *Elogio del riesgo*(2019), tanto como *En caso de amor. Psicopatología de la vida amorosa* (2018), una poética vibrante se explaya, convocante de un linaje de pensadores del riesgo, en los términos que expone la peripecia del descenso, la repetición, la desnudez, el deseo. Desde Ulises hasta Virgilio, de Orfeo a Dante, el descenso es condición de la metamorfosis y el regreso, el viaje a la noche de las almas muertas para descubrir una vitalidad: “la de aquello a lo que podríamos ser fieles”(Dufourmantelle, 2019, p.87).

Atravesando los miedos, allí donde está el deseo, que, al escribirse, se aventura al “riesgo puro de la lengua” (Dufourmantelle, 2019, p. 204) que puede llegar al escándalo: Joyce es el ejemplo perfecto de irreverencia y ruptura, en la plena vitalidad de sus formas. Ese Ulises moderno que desciende a los arrabales del lenguaje, atento a las minucias de lo cotidiano porque todo le importa a la literatura o, mejor, nada de lo humano le es ajeno.

Dufourmantelle transita con elegancia y soltura por lxs autorxs de su vasta biblioteca. La mayoría de lxs citadxs provienen de la filosofía: Platón, San Agustín, Nietzsche, Kierkegaard, Zambrano, Deleuze (una compañía esencial), Derrida, Foucault, Bataille, Heidegger; de la literatura: Woolf, Joyce, Proust, Blanchot, *et alia*... Hay un diálogo allí, o mejor, un concierto de voces que acuden a la cita amplificando los alcances de lo que la *nuda vida* trae como problema y desafío. Son convocados por la académica erudita —formada en los mejores centros educativos de la filosofía francesa y con interlocutores de lujo—, la docente universitaria, la escritora, pero además y, sobre todo, la profesional de la escucha.

Es en la guarida de su consultorio —en algún momento lo llama así— donde ocurren las confidencias dolorosas de lxs pacientes —no se habla aquí de *analizantes*—. A modo de fragmentos de un discurso amoroso—como la propia transferencia—, se intercalan en los capítulos o secciones momentos decisivos de esas existencias heridas y, trabajosamente, develadas. Sin principio ni final, sin moraleja. Sin esperanza (“¡Oh, vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!” ya advertía el pórtico del Infierno dantesco a quienes se abismaban). Apenas es, en algunos casos, el alivio que libera el destello de una verdad largamente soterrada y

que podría conducir a una mutación, a la posibilidad de reinventarse. Una vida, una inmanencia.

III. El arte de perder la orilla

Riesgo de transitar la noche, de avanzar sobre lo desconocido, de soñar y reír, de ser carnal, de apasionarse, de estar triste, de dejar la familia, de ampliar la percepción... Y el riesgo mayor: reconocer la verdad que oculta, como una cortina de humo o la nieve de un paisaje devastado, la angustia, el sentimiento más propio de la condición humana. Llegar al corazón de esa verdad es una tarea de un largo, doloroso y a la vez, apasionante aliento. El único camino posible para hacer de la vida una singularidad, de conquistar la libertad —porque vivir tiene su precio— es la repetición. Abierta a la invención, la diferencia, la variación, la revuelta, la fuga...

Se cree repetir para “reparar” (Dolto citado en Dufourmantelle, 2018, p.163) pero se repite la falta de lo que ha estado escondido y que vuelve indefinidamente en lo real (como compulsión, para Freud). La compulsión a reparar instauro dos fuerzas: la que legitima el pasado duplicándolo y la que se abre a campos vitales reparando las zonas devastadas y reprimidas en nosotros (Dufourmantelle, 2019, p.163).

Para Kierkegaard, la repetición es el quehacer de la libertad y, como tal, encaminada al futuro. Gilles Deleuze, otro pensador de la repetición, encuentra en el filósofo danés y en Nietzsche una potencia común: “al haber elevado ambos a la repetición, no solo como una potencia propia del lenguaje y pensamiento, sino también la categoría fundamental de la filosofía del futuro” (Deleuze, 1995, p.58).

Para Deleuze, la repetición no es una generalidad. Es una forma de comportarse con algo único y singular. En tanto cuestiona la ley, asume la forma de una transgresión. La diferencia interviene como denuncia del carácter nominal o general de la ley, “en provecho de una realidad más profunda y más artística” (Deleuze, 1995, p. 53).

La psicoanalista y filósofa Julia Kristeva (1999) elige el término “revuelta” como figura conceptual del retorno-desplazamiento-cambio que habilita la apertura a la vida psíquica, exponiéndola a una infinita re-creación (pp.16-17).

Entre estos abordajes que importan modos éticos y estéticos de la existencia, Dufourmantelle recurre a la variación como la composición musical que mejor expresa su idea de la repetición, o mejor, su manera de “fuga” de la repetición neurótica:

Es un arte muy formal de la repetición escogida y, por lo tanto, superada, que deja entrar en la repetición misma un dispositivo de invención supremo, casi de extravío (...) se trata de ejercitarse en perder la orilla. Y de encontrar en el camino de esa pérdida el bucle de un deseo intacto. (Dufourmantelle, 2019, p. 170)

IV. Todas somos Eurídice

Espirales, elipsis, metáforas y anamorfosis: figuras exploradas en su poder develador/liberador para el análisis. Leer junto a Lacan la función de la anamorfosis y, en particular, de la metáfora —invención dinámica de una tensión entre dos términos que crea un sentido nuevo, el “riesgo encarnado en la lengua misma” (Dufourmantelle, 2019, p. 243), para hacer hincapié en la elipsis como figura de la evasión. Trayectoria que lleva hasta el punto de evitación del pasado para hacerlo renacer y surgir y, al mismo tiempo, habilitar un punto de fuga:

Correr el riesgo de la elipsis es admitir dentro de sí mismo un punto de fuga, un punto de inconsciencia, de pura metáfora, por donde el sentido se escapa sin cesar, se vacía de su propio apoyo (...) reproduciendo el modelo al desfazarlo y una y otra vez de tal suerte que se invente una figura nueva que hostigue la primera, y así sucesivamente. (Dufourmantelle, 2019, p.242)

No hay vuelta atrás: en la memoria del origen subyace la pérdida, y algo vital allí...en la lengua de Orfeo, la de la Perdida que “todas somos”, como Eurídice, migrante del reino de lxs vivxs y de lxs muertxs. Será en su noche donde anide el comienzo del lenguaje y su secreto, el llamado a la fuerza emancipadora del deseo...

Un dato biográfico no menor: Anne Dufourmantelle, la filósofa del riesgo, murió a los 53 años intentando salvar a unos niños de ahogarse en las playas de Pampelonne, cerca de Saint Tropez, en su Francia natal.

Bibliografía

- Apolonio de Rodas (2004). *El viaje de los argonautas*. Traducción e introducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza editorial.
- Deleuze, G. y Foucault, M. (1995). *theatrum philosophicum*, seguido de *Repetición y Diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Dufourmantelle, A. (2019). *Elogio del riesgo*. Buenos Aires: Nocturna editora/Paradiso editores.
- Dufourmantelle, A. (2018). *En caso de amor. Psicopatología de la vida amorosa*. Buenos Aires: Nocturna editora.

Dufourmantelle, A. y Derrida, J. (2006). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Kristeva, J. (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: FCE.

Quignard, P. (2011). *Butes*. Madrid: Sexto piso.

Fecha de recepción: 09 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



UNA APUESTA POR LO (IN)FORMAL

WAGERING ON AN (UN)FORMATTED TEXT

Acerca de rod rquez freire, r. (2020). *La forma como ensayo. Crítica, ficción, teoría*. Buenos Aires: La Cebra.

A partir de un conjunto múltiple y diverso de textos, *La forma como ensayo* (2020) de raúl rod rquez freire, publicado recientemente por la editorial La Cebra, parece convocar, a través de la noción de ficción, algunos de los temas y preocupaciones que ya asomaban en libros anteriores del autor, pero que aquí se presentan e incorporan como capas superpuestas para pensar nada menos que una nueva forma, una pregunta afirmativa si se quiere, por los modos y las condiciones contempor neas de la ficción y la imaginación. Estos temas ya podían vislumbrarse en libros anteriores, decíamos, como la literatura y la crítica latinoamericana —un gesto material y político que veremos como trazo insistente de esta propuesta— en *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana* (2015), al que podemos pensar en conjunto con el proyecto Mímesis Ediciones (Chile) que el autor lleva a cabo junto a Mary Luz Estupi n n; editorial que podríamos señalar, rápidamente, como una apuesta *contra la página*, como un catálogo experimental y ensayístico de cuidadosa edición, plena en juegos y despliegues tipográficos y reordenamientos espaciales. Finalmente, se encuentra *La condición intelectual. Informe para una academia* (2018) en el que la pregunta por las condiciones de producción intelectual, los regímenes de publicación e indexación y las transformaciones de la universidad en el marco del neoliberalismo se conjugan a partir de un verdadero montaje de citas e incrustaciones diversas de fragmentos. *La forma como ensayo* parte de estas preocupaciones ya exploradas para transitar un camino por los t picos contempor neos de la ficción. Una trama de ensayos que tocan diversos temas sobre ese fondo común: la escritura y su forma. O, como dirá rod rquez freire (2020), “una apuesta por lo (in)formal” (p. 37).

raúl rod rquez freire parte de un determinado estado actual de la escritura acad mica, esto es, la estandarización de la forma. No solo el *para quién escribimos* o la restringida circulación del saber acad mico, sino sobre todo una tendencia reservada a la

domesticación de la escritura que propone el formato del *paper*, hecho que alcanzamos a advertir, al final de cada ensayo, en los referatos que recibieron algunos de los textos que componen el libro y que parecen conducir en su mayoría a la problematización del “género discursivo” y el “estilo” adoptado, cuyo aparente resultado es la ausencia de rigor metodológico. Acaso no haya un comienzo más conveniente que este para explorar la forma del ensayo, el de indagar en las normas de estilo que sujetan mayoritariamente las producciones académicas, en las que el *paper* exhibe tanto la captura neoliberal de la academia como también la trama material que comúnmente lo conforman. Un breve recorrido por la historia de las fuentes (la más comúnmente usada Times New Roman) da cuenta de ese punto, puesto que uno de los aspectos más notable en el que el libro insiste es en la materialidad de la escritura, del lenguaje y de la letra. Se trata de pensar y problematizar “la forma sin horma” (rodríguez freire, 2020, p. 26) de la escritura que encuentra cierto resguardo en el ensayo (o los alcances de la *ficción teórica*, que a veces también es ficción a secas, en un juego de composiciones y reenvíos que reúne crítica, teoría y literatura). Adorno y Benjamin serán los puntos de partida ineludibles para este recorrido, pero luego se entrelazan con otros y dan lugar a un montaje de referencias heterogéneas, a un conjunto de voces que se traducen en citas y escenas de lo más diversas. Quizás sea esta la apuesta más ensayística del libro, el tejido múltiple de lecturas que conforman la escritura de rodríguez freire, la conversación que sostiene en sus lecturas, la desjerarquización de temas y autores que explora en el ensayo, ya que asistimos a una zona de incesantes intercambios y cruces que van desde la imaginación y la potencia de la literatura, pasando por la identidad latinoamericana, el archivo y sus tecnologías, Foucault, Said, Julio Ramos, Silviano Santiago, González Echeverría, hasta la imprevisibilidad de los efectos posibles de lectura en relación con los soportes.

El ensayo es, entonces, forma plástica y desjerarquizada en la que la ficción se despliega y realiza otros movimientos. ¿Cuáles? Aquellos que piensan sus mismas condiciones de existencia material por fuera de la lógica del *paper* y los *studies*. Sin embargo, el libro no deja de revisar los temas más visitados por la crítica y el mercado académico del presente: heteronomía, postautonomía, archivo (en “Literatura y anarquía. A propósito de *Anarchivismo* de Andrés Maximiliano Tello”), los debates sobre imagen y ficción (en “El giro visual de la teoría” y “La pulsión referencial. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo XXI”). También, se suman algunas digresiones como el vínculo entre literatura y psicoanálisis en “Conrad antes (s de) Freud”, una historia de la escritura y traducción de *Mímesis* de Auerbach (en “Auerbach, la política de la filología”), la

correspondencia ficticia entre este último y Benjamin. El conjunto de voces de estos últimos ensayos constituye una enorme apuesta de la escritura, con un procedimiento preciso: la traducción de una carta ficticia que Benjamin le escribe a Auerbach, escrita por Evando Nascimento y a la que se suma, a continuación, la invención de una posible respuesta al destinatario. La ficción, en este sentido, no solo se tematiza, sino que se expone y despliega, se ejerce, puesto que el libro además de explorar con precisión zonas de la crítica y la teoría, también presenta pasajes y escenas narrativas. Los registros también son múltiples: desde el renombrado ensayo, que a veces linda con el artículo de investigación y otras se aleja, hacia la crónica, la entrevista (un intercambio con Nelly Richard en “La Universidad de *calidad* y las ruinas del pensamiento”), la traducción y un texto escrito a cuatro manos junto a Mary Luz Estupiñan.

El libro nos presenta una escritura singular, hecha de deriva y de montaje, que manifiesta además una apuesta material, una apuesta por el ensayo que no es posible desplegar sin reflexionar críticamente sobre su forma de presentación. Las actuales condiciones de producción académica nos demandan preguntarnos por la forma que habitamos y producimos; por este motivo, una reflexión sobre la forma, sobre el pensamiento crítico que se plasma en la escritura, tiene que ser discutida y puesta en debate junto al soporte, la letra y la escritura como una zona que exhibe la inscripción material de ese pensamiento. El paso *del ensayo como forma hacia la forma como ensayo* marca un movimiento que da lugar a la erosión de una barrera que separa ambos órdenes y del que emergen la incrustación de citas que interrumpen en el texto, el cambio de tipografías, el reordenamiento de la página y su relación con la letra. Se trata del desafío que implica repensar el “uso lineal y fijo del espacio” (rodríguez freire, 2020, p. 26) de la página. rodríguez freire asegura que la emergencia de un pensamiento teórico y crítico no solo no debe descuidar el soporte material de la escritura, sino que, por el contrario, allí encontrará un modo de potenciarlo, de comenzar verdaderamente a experimentar la *forma del ensayo*. “Se escribe *con* la página” (rodríguez freire, 2020 p. 34) leemos en un gesto que insiste en exhibir el trabajo manual de la escritura, las huellas que deja ese trabajo y que articulan cuerpo, materialidad y escritura. Y advertimos también la experiencia que se juega en esta apuesta: la disposición de la escritura, propone el libro, produce otros modos y efectos de lectura.

El pensamiento crítico de rodríguez freire centellea en pequeños gestos materiales. Este punto resulta crucial, decíamos, en la propuesta de ficción del autor: el lenguaje en tanto materia plástica expone su materialidad en la letra. De allí que, desde

ese doble movimiento, la cuestión de la imagen y el espacio resulte central en algunos de los ensayos que componen el libro. Estos términos conforman la constelación crítica que pone a funcionar la ficción, más si consideramos el modo en que esas categorías, señala rodríguez freire, han transformado la escena teórica de los últimos años. Por este motivo, el libro se detiene en revisar la cuestión de la imagen en la producción teórica contemporánea, o en palabras del autor, el llamado “giro visual”, entre otros giros y modas académicas que explora. Este deslizamiento no es menor, al contrario, diagrama un recorrido teórico específico. Aunque los estudios de la imagen convocan a autores como Walter Benjamin, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Jacques Ranciere—referencias que rodríguez freire claramente menciona—, si pensamos la imagen en términos estrictamente visuales (punto en el que los pensadores recién mencionados se distancian en más de una ocasión), el llamado “giro visual” adquiere otros sentidos.

Los estudios sobre imagen y cultura visual ocupan un sitio singular en la propuesta del libro, más si advertimos el lazo que traman con la escritura y su carácter material como propuesta más amplia en el recorrido del autor. Y al momento de repensar su vínculo con la literatura o sobre el modo en que esta comienza a ser abordada desde estas lecturas, el autor sostiene que en la actualidad la literatura ocupa un lugar marginal. Así comienza “El giro visual de la teoría”: “El lugar de la ficción literaria en el siglo XXI es el mismo que en el siglo I: marginal” (rodríguez freire, 2020, p.145). Hay una vocación polémica en la escritura de rodríguez freire que recupera la contienda propia de la tradición del ensayo, como advertimos en esta cita. Este también es el punto de partida de “La pulsión referencial” y de los ensayos dedicados a la crítica latinoamericana y creemos, como el tono indica, que es, quizás, una invitación al debate: un diagnóstico contemporáneo en el cual la ficción se piensa carente de imaginación. La pregunta sería, entonces, porqué la *ficción literaria* del presente se asume marginal, agotada o desplazada en relación con otras formas. ¿Acaso ese lugar relegado no hace eco en las lecturas sobre la postautonomía, esto es, en las transformaciones de la escena literaria en favor de la hibridez y heterogeneidad, en las que la crítica se mezcla con la ficción, la ficción con la teoría y así? ¿No ha sido así desde siempre? De este modo, lo piensa rodríguez freire (2020), como lo indica su recorrido: “La literatura o su forma narrativa, que es siempre inesencial, es heterónoma (...) porque ficcionaliza el mundo que le rodea e incluso lo que no existe, asumiendo así un procedimiento que se retoma en cada libro” (p. 75). Un procedimiento del “como si” acontece en la literatura y revela su vínculo con la ficción. Dicho punto de partida impulsa una consideración significativa sobre el tiempo, la

actualidad y las teorías o “giros” que emergen en el mercado académico del presente. Esto es, “evitar algo así como un *narcisismo de actualidad*” (rodríguez freire, 2020, p. 147), volver inestable el carácter de novedad que pueden llegar a presentarnos muchas de las teorías que ocupan lugar en la academia. Si nuestras décadas sesenta y setenta tuvieron al lenguaje en el centro de la teoría y la ficción, nuestros años noventa tuvieron a la imagen. La hipótesis señala que, sin las transformaciones que produjo en la teoría el giro lingüístico, no podríamos considerar o medir los alcances del actual tratamiento de la literatura y la visualidad, aspecto que al parecer ha sido olvidado en muchas ocasiones. El mapa teórico-crítico que elabora el libro en torno a los problemas de la imagen, la representación, la visualidad es sumamente exhaustivo con un especial énfasis en la cultura visual (W. J. T. Mitchell y Boehm como principales referentes del debate). A partir de él, se construye la base que conecta a muchos de los ensayos: la escritura como imagen, como inscripción y espacialización. Así, escritura e imagen conforman un vínculo co-constituyente, en la medida en que “para acontecer la lengua debe inscribirse, pues su imprescindible soporte la visibiliza, la vuelve imagen” (rodríguez freire, 2020, p. 163).

La ficción, entonces, es un trabajo de la imagen, sobre la imagen y con la imagen, una operación plenamente material. Y allí, finalmente, rodríguez freire advierte su principal problema y, a la vez, su potencia política: un problema con la crítica, con la insistencia de leer bajo los términos de *campo expandido* o *postautonomía*, algo así como la descomposición de la utopía modernista. Sin adoptar un tono desencantado, el autor recupera un aspecto claro e iluminador de un debate que muchas veces se ha visto obturado por la propagación de nuevas categorías. Allí no tiene lugar ninguna disolución, sino todo lo contrario, una confirmación de esos límites. Si hay un fin, no es otro que el de las condiciones modernas que determinaban la obra. Por tal motivo, para rodríguez freire la literatura no es ni autónoma ni postautónoma, sino heterónoma. Sin embargo, es en el interés especial que la crítica literaria ha tenido en la teoría (en nociones como imagen, anacronismo, espacialidad, entre otras) que podemos entrever y recuperar la potencia política de la ficción literaria, la literatura concebida desde su propia materialidad.

Se trata entonces de “asumir críticamente el lenguaje” (rodríguez freire, 2020, p. 53), de volver a la materialidad de la lengua, de mover los márgenes, descentrar los géneros, ante la dificultad que se nos impone cada vez “para reimaginar el futuro a contrapelo de la lengua estandarizada” (rodríguez freire, 2020, p. 19). Y esto no será posible sin la comunidad afectiva que convoca el libro. *La forma como ensayo* contiene momentos sumamente narrativos. En cada ensayo emerge, hacia el final, la voz del

autor: una breve narración que pone en palabras precisamente la historia de ese texto que acabamos de leer e ilumina una vez más las condiciones materiales que le dieron forma. Aunque no se trata solo de reponer una contextualización. Es, sobre todo, el sitio que pone en juego y vuelve visible, como una conversación, la comunidad que lo hizo posible: una red afectiva de encuentros con colegas cuyo resultado es nada menos que la crítica. Quizás en ese gesto, en esa apuesta por un pensamiento común se jueguen nuevas formas, nuevas materialidades, nuevos imaginarios de lo porvenir.

Bibliografía

- rodríguez freire, r. (2015). *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: La Cebra.
- rodríguez freire, r. (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago de Chile: Mímesis.
- rodríguez freire, r. (2020). *La forma como ensayo. Crítica, ficción, teoría*. Buenos Aires: La Cebra.

Fecha de recepción: 05 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No

se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



EL CORTE Y EL MONTAJE COMO GESTO CRÍTICO CUTTING AND ASSEMBLING AS A CRITICAL GESTURE

Acerca de Porrúa, A. (2020). *Bello como la flor de cactus. Ensayo sobre la imagen*. Santiago de Chile: Bulk editores.

“desde el fondo de lostiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio.”

Michel Foucault

«Prefacio»,

Las palabras y las cosas (1966)

Como uno de los paneles de Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, *Bello como la flor de cactus* reúne, agrupa, corta y expone temporalidades diferentes para ensayar un relato de la imagen. Los tiempos de las imágenes enciclopédicas dialogan con el manifiesto surrealista, *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, el pulpo de Víctor Hugo, el mercado de pescado de Blom, Mar del Plata del 2019/2020, maniqués, máscaras africanas, una imagen de Lautréamont junto a tenazas y navajas, mesas, tijeras, paraguas —del siglo XIX, del siglo XX, fotografiados, pintados, como personajes de un sketch—, máquinas de coser, cactus, flores de cactus, frascos de formol, animales, el lagarto de Albertus Seba, la cabeza de Brecht, la cabeza de Byron, la cabeza de Marx en el cuerpo de un leopardo, la edición artesanal de Barba de Abejas y la que tenemos frente a nosotros. En poco más de cien páginas, la edición digital del último libro de Porrúa nos invita a pensar sobre la imagen desde la idea de montaje, colección, archivo, volviéndose, al mismo tiempo, mesa de montaje o caja de maravillas.

En *Bello como la flor de cactus*, Porrúa nos muestra su mesa para darnos a mirar un montaje de montajes que podríamos distinguir, a grandes rasgos, en cinco zonas. La primera móvil, intercalada, reaparece en medio de las otras: collages de imágenes—dibujos, grabados, fotografías, palabras—hechos a mano por Porrúa “con sorprendente elasticidad direccional” (p.73), como leemos en uno de los collages en el que aparece, ente otros recortes, la flor de cactus. Al referirse a estos montajes, llegando al final del libro, la autora señala: “Por momentos, mientras hacía el collage, me sentí como una nena” (p.97); es que en sus montajes, Porrúa descalabra las

jerarquías, las mezcla, las combina, se divierte —“va a parecer el humor, sospecho (y aparece)” (p.93)—, se toma tiempo para leer y dar a leer a partir del hacer con sus manos, proponiendo aquella suerte de “caos alegre” de la infancia que María Negroni (2013) le atribuye a las colecciones de Joseph Cornell. La segunda zona propone un collage de citas teóricas y literarias que reflexionan sobre la imagen, la colección y el archivo. Entre citas nos deslizamos al centro del montaje en donde se encuentra “Ensayo sobre la imagen” escrito por Porrúa, interrumpido/cortado/superpuesto por collages que saltan al ojo y activan un modo otro de pensar la imagen y la crítica. Finalmente, encontramos el sketch “Ustedes me olvidarán” (1922), escrito por André Breton y Philippe Soupault, traducido por Fabián Iriarte, cuyos personajes —Paraguas, Máquina de Coser, Robe de Chambre y Un Desconocido— retoman la imagen lautremonsiana presente en el ensayo. Al final de esta caja de maravillas, encontramos el “Diario del collage”, escrito por la autora desde el momento en que se gesta la primera edición del libro en Barba de abejas, año 2017, hasta las reflexiones que le suscita esta nueva edición electrónica en tiempos de pandemia. Leemos en la “Addenda” de esta edición:

2 de junio 2020. En la primera entrada de este diario que comencé a escribir en enero de 2017, contaba que las notas se hicieron en una libreta tipo moleskine que me habían regalado Fabiola Aldana y Alfonso Mallo. Ahora son ellos los que editarán *Bello como la flor de cactus*. La vuelta no podía ser más gigante y delicada. (Porrúa, 2020, p.99)

Me interesa señalar esta entrada, además de porque trae la figura del torbellino benjaminiano para pensar el origen, porque puede pensarse como una clave para leer los tiempos que se superponen en cada zona del libro, las apariciones a destiempo y los resurgimientos.

El libro salta a la pantalla y el color a los ojos

Apenas nos acercamos a la edición digital de *Bello como la flor de cactus* a cargo de Bulk editores, nos encontramos con una materialidad y plasticidad diferentes a las propuestas en la edición artesanal del mismo libro, editado un año antes por Barba de abejas. La edición artesanal de Barba de abejas venía acompañada de tres collages hechos a mano y a color, en la primera tirada, y uno, en la segunda. El resto

de las figuras aparecían en blanco y negro con la misma disposición que en el libro electrónico, excepto por el collage que se volvió sello de tapa en el libro del 2019. Cuenta Porrúa, en el “Diario del collage”, que poco a poco se habituó a la falta de color de la edición artesanal, al nuevo tamaño, pero también al papel.

¿Qué pasa con la imagen ahora que solo hay pantalla? Se pierde el trabajo a mano que hace Porrúa con tijera — al igual que el personaje de *Los cantos de Maldoror usa el canif américain* —, los miles de ojos que ayudan a cortar y preparar los collages para acompañar las ediciones, pero reaparece el color y, con él, el salto de las piezas sueltas (p.103). Para la autora es otro libro, aunque casi el mismo. El color puntúa, nos salta a los ojos, perfora. Si bien lo artesanal, con su sello y sus collages hechos a mano, repone la huella y visibiliza el corte que la pantalla borra, la versión digital trae algo de lo analógico que el libro artesanal había perdido, “va más rápido pero no deja de verse su estado anterior” (p.104), señala Porrúa. En efecto, el collage deja ver una nueva temporalidad: al anacronismo propio de las imágenes —“siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2006, p.31)—se le agregan los tiempos que lleva hacer cada collage, pueden ser horas o días, dice Porrúa; y ahora, en esta nueva edición —además de alterar la velocidad de la circulación—, la imagen analógica deja ver, entre sus sedimentos, el estado anterior de las figuras, el montaje puro que la pantalla podría amenazar con apaciguar pero que, sin embargo, no logra esconder.

El collage como modo de leer

Lo primero que encontramos en la mesa de Porrúa es un collage que mezcla imágenes a color y en blanco y negro; seguido de otro, esta vez compuesto por citas de teoría (aparecen Benjamin, Didi-Huberman, Max Ernst, Alexis Nouss, Fabien Vandamme, Philipp Blom, James Clifford, Susan Sontag, Michel Foucault, Martin Jay) y de literatura (Rubén Darío, Alejandra Pizarnik, Edgar Bayley, el Conde de Lautréamont, Víctor Hugo, André Bretón); citas que rodean una misma cuestión: la imagen.

Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino

dejarlos alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.
(Benjamin en Porrúa, 2020, p.7)

Esta cita del *Libro de los pasajes* de Benjamin (2011) es la primera que se expone —después de la primera figura— y podría funcionar como reseña del libro entero. Porque una de las apuestas de Porrúa a lo largo de estas páginas es exponer un método de trabajo sobre la mesa, mostrar sus harapos, sus hallazgos y las costuras de un modo de leer desde el corte y desde la imagen. De hecho, nuestra propia lectura se fragmenta, se disecciona, se detiene: la mirada se posa por momentos en los collages, o en alguna pieza del collage; por momentos en las citas, por otros el ojo se ve obligado a dar saltos por sobre las figuras para continuar con el ensayo o el diario. Es que Porrúa no solo piensa la imagen y el collage, sino que lo vuelve una forma de la crítica manual: mira, selecciona, corta y combina imágenes y textos. Antes que una escritura que intente hilvanar las citas y las figuras, nos encontramos con la exposición de las piezas recortadas: “no tengo nada que decir. Sólo que mostrar”, parece decirnos Porrúa siguiendo a Benjamin. De esta forma, expone los hallazgos, las bellezas (Didi-Huberman, 2010), en su mesa de montaje para luego desembocar en un ensayo sobre la imagen de poco menos de treinta páginas con collages intercalados como otra manera de pensar y de habilitar la disección.

El ensayo comienza con una evocación a la lectura que Porrúa hace de *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, Conde Lautrèamont, o mejor, la huella de una lectura que no termina de no olvidarse. Una lectura que se extiende por más de veinte años y expone un modo de leer desde el corte y la intermitencia. Una lectura que oscila entre el olvido y la supervivencia: “no deja de escribirse, pareciera, no deja de hablarme”, dice Porrúa (p.39). Entre las resistencias con las que se encuentra en su lectura de *Los cantos de Maldoror* y que sobreviene a destiempo, resalta la resistencia de las imágenes encadenadas que Lautrèamont comienza con el «bello como», “cuyo orden siempre se me escapa”(p.39), señala Porrúa. De todos esos «bello como», la imagen que retoma la vanguardia es «bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas», imagen que veremos encenderse, también, en el arte moderno y contemporáneo (p.40). De esta forma, ante la insistencia de las imágenes, Porrúa propone una *arqueología crítica* de la imagen lautremonsiana capaz de traer a primer plano la apuesta por lo orgánico que el

surrealismo, en su recuperación de *Los cantos...*, contribuyó a olvidar: “valdría la pena seguir preguntándose qué queda de la imagen lautremonsiana en la operación de la Vanguardia; qué queda de ese mundo que habilitaba la contemplación romántica de la naturaleza y la observación científica naturalista pero ponía ambas en crisis”(p.68).

¿Por qué el surrealismo despoja a la imagen de lo orgánico?, se pregunta Porrúa desafiando la dimensión arcónica del archivo de la imagen lautremonsiana organizada y ordenada por el surrealismo. ¿Qué corte hacen los surrealistas de la imagen de Lautrèamont? El “ojo cortado”, la forma de escenificar, el montaje, el método, afirma la autora. En efecto, el archivo surrealista borra la irrupción de lo animal, la anatomía, las disecciones de los cuerpos, los cuerpos como espacio de montaje, los “Frankenstein”, imágenes que Porrúa recupera y enciende en su ensayo. Para Porrúa, siguiendo a Aira, lo que la imagen surrealista hace es detener el fluir del proceso presente en *Los cantos...* convirtiéndolo en un método a ejecutar. Porrúa, entonces, reencuadra, desmonta y monta, volviendo a la monstruosidad de la imagen completa de Lautrèamont. En esta lectura a contrapelo, expone una búsqueda manual y ocular: mira, selecciona, corta, combina activando un modo de pensar no solo la imagen —“el collage como artesanía del pensamiento” (p.89) —, sino el ejercicio mismo de la crítica.

Los recorridos que se montan a lo largo del libro para pensar las imágenes, y *con* imágenes, exponen una forma de la crítica: una crítica que se sabe borrador, que habilita la falla, la intuición y el riesgo del fracaso; una crítica que(des)monta y deja ver los hilos para, finalmente, volverse ella misma literatura. Así, *Bello como la flor de cactus* puede percibirse como la mesa de montaje, la caja de maravillas, la red de pescadores (Blom), el Frankenstein de Porrúa que, ahora en color y desde la pantalla, nos salta al ojo para encender “un modo de pensar asociado al hacer del que nos hemos alejado” (p.88).

Bibliografía

Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Negroni, M. (2013). *Elegía Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



CONSTRUIR UNA RED DE MEMORIAS TO BUILD A MEMORIES NETWORK

Acerca de Pino, M., Garbero, V. y Corral, M. (Eds.) (2020). *Lenguajes de la memoria y los derechos humanos III. Asedios al archivo, la literatura, los territorios, las pedagogías y la creación*. Unquillo: Narvaja Editor.

Lenguajes de la memoria y los derechos humanos III: asedios al archivo, la literatura, los territorios, las pedagogías y la creación es el resultado de una selección de más de treinta artículos y producciones literarias en el marco de los coloquios internacionales *Lenguajes de la Memoria*, una actividad bianual que sirve como un espacio de encuentro y trabajo comprometido con la agenda de los derechos humanos. Esta publicación reúne a investigadorxs y escritorxs de Argentina, México, Colombia, Uruguay, Chile y Francia, pertenecientes a campos disciplinares diversos. Los trabajos exploran las complejidades del archivo, la potencialidad de los restos, la dimensión política de la estética, las tensiones y contradicciones propias de la construcción de la memoria colectiva y los desafíos que suponen las pedagogías de las memorias. Algunxs autorxs enuncian desde el yo de la experiencia, exponiendo los matices afectivos que implica el acto de recordar. Por último, las creaciones literarias, cedidas para esta publicación, aseguran otro espacio desde donde resistir a los discursos hegemónicos de exclusión y a las políticas del olvido.

Los capítulos de este libro: “Memoria y archivo”, “Memoria y literatura”, “Los territorios de las memorias”, “Pedagogías de las memorias” y “Memoria, derechos humanos y creación literaria” son los núcleos temáticos que agrupan los resultados de las investigaciones llevadas a cabo y que aquí se presentan. En esta reseña, propongo una lectura que vuelve permeable esas fronteras para, de alguna manera, poner a dialogar a sus autorxs. Quisiera abrir este recorrido citando a Carlos Surghi: “tal vez seguir un recuerdo no sea otra cosa más que atender al detalle en la oscuridad, y en esa atención, construir una constelación de detalles que lo iluminen todo” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 104). A veces, en esa búsqueda, la brutalidad de la experiencia puede resultar sobrecogedora, pero la poesía nos rescata en un

gesto fraterno. Escribo esto y pienso en la reflexión, a la vez cruda y bella, que hace M. A. Semilla Durán sobre los huesos. Su artículo nos lleva, en lo más íntimo, a repensar nuestro vínculo con los restos. Desde esa sensibilidad invito a leer este libro, para que de esa lectura emerja no solo la memoria, sino también la urgencia por defenderla.

Ludmila Da Silva Catela advierte la imposibilidad de mapear todas las formas en las que la memoria puede manifestarse, generarse, circular y ser apropiada. De esas huellas que irrumpen en la escena cotidiana, Mirian Pino se pregunta qué determina que algunas devengan investigación histórica y otras no. En su artículo, analiza las cartas inéditas que escribió Ana Mohaded durante su detención en un centro clandestino y que, a través de otrxs compañrxs, llegaron a su familia. Esas escrituras en papel de cigarrillo —afirma— interpelan a la archivística histórica y literaria y constituyen un contra archivo. Pino sostiene que tanto las condiciones de escritura como las omisiones dan cuenta de los dispositivos de la biopolítica, a la vez que su discurso interpelante y politizado se muestra como una forma de resistencia.

El tratamiento del archivo es abordado también por Natalia Magrin que analiza la transferencia de 136.242 negativos fotográficos tomados a personas durante su detención, desde el Juzgado Federal N°3 al Archivo Provincial de la Memoria. Estos archivos demuestran que “el registro burocrático del Estado hizo coexistir la lógica de la producción documental con aquella ligada a la invisibilización y el ocultamiento” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 63). Magrin observa, en ese desplazamiento, la apertura a otros marcos de visibilidad, pero reconoce los límites que el archivo supone a las posibilidades de significación.

Ante la condición intotalizable e inaprensible de la experiencia y los límites insalvables de significación inherentes al archivo, el arte se presenta como la posibilidad de rescatar las opacidades de sentido. Pero el arte, dice Ana Mohaded, como la política y la vida, está lleno de incertidumbre y ante esa incertidumbre hay que tomar posición. Para hacerlo, la autora propone la idea de “mostrar lo que se muestra” de Didi-Huberman (2008) como el dispositivo más potente, porque pone en crisis la ilusión de representar y redobla los esfuerzos de mostrar las brechas o las grietas. Y, en esta acción “se pueden ver las relaciones que explican en términos no cronológicos la historicidad de la vida”(Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 381).

Susana Cella muestra la capacidad de la literatura de reflejar lo íntimo atravesado por la política. En *Sabotaje al álbum familiar*(2013) de Demitrópulos, Cella resalta cómo los afectos, la memoria familiar y la cotidianeidad se enlazan con hechos de la resistencia. Resulta interesante leer este trabajo en diálogo con las investigaciones de Carolina Wild y Ana Carol Solis que dan un marco socio-histórico de las prácticas militantes durante el período anterior y posterior a la dictadura.

Norah Giraldi Dei Cas analiza una obra de teatro que recupera el cuaderno de una niña que plasma los miedos y las contradicciones que vivió en el seno de una familia que desviaba la mirada de los acontecimientos violentos que sucedían en ese período. La puesta en escena recrea a la niña, ya adulta, ingresando a un universo de papel —dice la autora— en el que arma, a partir de la voz del recuerdo, una cartografía personal hecha de cuestionamientos. Teresa García Díaz también explora los modos de entrelazar la ternura y la brutalidad en las experiencias de niñez atravesadas por la dictadura. En la novela de Raquel Robles, *Pequeños combatientes* (2013), el sentimiento de orfandad se cruza con un deseo oculto de la niña protagonista de convertirse en combatiente y la esperanza trunca de reencontrarse con sus padres. García Díaz expone fragmentos de la novela que nos acercan, a través de la voz de la niña, a un dolor que escapa a la imaginación.

Gabriela Sosa San Martín repara en los límites de la representación cuando la realidad supera lo pensable. Analiza la poca acogida que tuvo *Pedro y el Capitán* (Benedetti, 1979) en Uruguay y lo atribuye, en parte, a la fetichización de la figura de la víctima y, en parte, a una sociedad que estaba dispuesta a dejar atrás los delitos cometidos durante la dictadura. Hacer memoria es un acto político que requiere un gran compromiso ético y parte de una profunda conexión con los afectos. Ante la pregunta sobre cómo hacer memoria, especialmente cuando se trata de una experiencia traumática, Fernando Reati piensa que hay que lograr la objetividad a través del diálogo y el cruce de subjetividades múltiples “hablar desde el yo para escuchar y ser escuchado por el otro” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 16).

La creación de metáforas, sostiene María V. Saint Bonnet, se vuelve la posibilidad de aprehender lo que es imposible de codificar racionalmente. El mito nos abre un camino alternativo para acercarnos a la experiencia traumática. La autora piensa en el mito de Antígona como una recurrencia cíclica en la historia argentina en la que la desaparición de cuerpos y la búsqueda incesante no termina y se actualiza.

Saint Bonnet se pregunta “¿cómo pretender que Mito e Historia no se superpongan, si la palabra (siempre política, subjetiva, construida) es la que rige intuiciones y conceptos a lo largo de la historia universal?” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 364).

Haciendo eco de este interrogante, Trinidad Cornavaca expresa que el Estado-nación es una maquinaria colonial occidental productora de prácticas y discursos homogeneizantes que genera exclusiones sistemáticamente y relega a los márgenes de la historia, del archivo y de la memoria oficial. La autora presenta la canción/candombe *Negro y blanco* como “una alternativa intercultural en tanto respuesta estético-ideológica que resiste desde el Sur” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 410) y cuestiona la validación de unas memorias en detrimento de otras.

Agustina Merro, analizando las posibilidades de la lengua y la estética para ir en contra de esa homogeneización del discurso, se pregunta “¿en qué lenguas se manifiestan los desbordes?, ¿qué lengua es capaz de marcar las hendiduras en la geometría lisa que propone la hegemonía?” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 163). La autora toma como ejemplo la escritura de Lemebel que describe como deseante, plagada de sentidos y de corporalidad. A partir de su análisis, propone que la lengua “neobarrocha” se presenta como la posibilidad de eludir el enunciado lineal del racionalismo discursivo. Dámaso Rabanal Gatica analiza otras escrituras que irrumpen en el diseño social de las identidades, en particular, la identidad travesti. Con respecto a la escritura de Claudia Rodríguez, Rabanal Gatica expresa que la literatura permite correrse de “la homosexualidad estereotipada, pensada y diseñada por el mercado” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 258), para salirse del territorio al cual han sido desplazadxs y trazar sus propias subjetividades desde un propio circuito erótico, político, corporal y emocional. El cuerpo travesti se vuelve lenguaje en clave de una existencia vital que interviene en la escena cotidiana e irrumpe en el discurso hegemónico.

Otras producciones solo han dado entidad a estas figuras marginales en la frontera, en un “entre-lugar”, dice Malva Vázquez a propósito de la novela *Umbral*(1996) de Juan Emar. Allí, el personaje de una prostituta es una voz que habla a través de la conciencia alterada del personaje principal; un umbral por donde el protagonista vuelve al recuerdo. El/la otro/a aparece solo como un espejo para mirarse a sí mismo. Otras figuras vulneradas aparecen, como lxs migrantes, analizadas por Paula Ferraro y Celeste Vasallo. En *Tres veces luz*(2016) de Juan Mattio, el cuerpo de

un niño migrante que llega muerto a la orilla funciona —dicen las autoras— como testimonio de la violencia, del miedo hacia el otro. Tal como concluye Carina Suppo al analizar la literatura infantil andina, “el cuerpo representa una superficie simbólica mediada por proyectos construidos desde la concepción de que ‘lo diferente’ representa una amenaza para las sociedades signadas por el colonialismo” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 215).

A partir de estos análisis, se destaca la importancia de la subjetividad en tanto testimonio. Personas que no acceden a ningún poder institucional pueden ser partícipes de la Historia si sus memorias se colectivizan, reflexiona Gonzalo Schwenke. Estos discursos marginales han tenido y tienen que luchar contra los intentos de dominar los espacios de enunciación y las políticas del olvido. En los períodos de transición a la democracia, los mecanismos para *higienizar la Historia* en Chile no cesaron. El texto de Merro hace referencia a este período y se pregunta “¿qué turbulencias pretende aplacar la retórica del consenso, qué divergencias tiende a uniformar, qué desbordes busca controlar?” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 163). Schwenke nos advierte que los monumentos concebidos solo como lugares para vaciar la memoria pueden ser funcionales a esos intentos homogeneizantes.

La memoria manipulada por el marketing que se vuelve complaciente y aplanada sus contradicciones —dice María C. Ares— “no hace más que diluir la carga ideológica y revolucionaria de cualquier proyecto o sujeto que lo encarne” (2020, p. 320). Por el contrario, la cartografía de las memorias individuales se delinea por los márgenes y estas resisten hasta que irrumpen en la escena pública. Por ejemplo, el mural de los “falsos positivos”(civiles asesinados como combatientes) de Colombia es un ejemplo de una marca que busca alterar los espacios públicos, reflexiona Carlos Gutiérrez. Una materialidad donde se imprime la memoria de las madres y permanece abierta a los sentidos que le impriman otros actores y otros tiempos. Mónica Mercado se apoya en Didi-Huberman para reflexionar sobre la impureza temporal de las imágenes y expresa que las representaciones deben ser interrogadas en su propia temporalidad y su potencialidad depende de la capacidad para resolver la tensión entre memoria colectiva y recuerdos intransferibles. Lo sensible —dicen Luciana Rocchietti y María Braccacini Acevedo— desborda el contexto del arte para tocar otras esferas perceptibles y lo que se debe buscar es un “nuevo orden en la participación de los

productores del relato colectivo y hacedores de las memorias” (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 340).

Esta posibilidad está estrechamente ligada a las políticas de la memoria, afirma Vanesa Garbero. La Perla, convertido en Sitio de Memoria, hizo emerger recuerdos hasta entonces inefables de quienes vivían en las inmediaciones del ex campo de detención y exterminio. Estos sitios —expresan Rocchietti y Acevedo— se resignifican a través de las experiencias colectivas que se van acumulando, y en ese carácter heterogéneo y cambiante es donde radica la dimensión política y transformadora de la memoria.

A partir de un análisis de las visitas al ex D2, las autoras reflexionan que las pedagogías de las memorias persiguen una mirada amplia, posicionada y comprometida con la memoria ejemplar, donde el pasado es entendido como un principio de acción para el presente. En esta línea, Leandro Inchauspe analiza los paneles que se exhibieron sobre DDHH en el ingreso de la Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH-UNC) y destaca que estos espacios no solo convocaron productorxs de conocimiento académico, sino también impulsorxs de prácticas en pro de los derechos humanos. Olga Muñoz Leppe, Jennifer Palma Solís y Rocío Ferrada Rau, por otra parte, destacan la complejidad que supone incorporar las pedagogías de las memorias en el currículum nacional y proponen la literatura como un modo de hacerlo.

La literatura se presenta como praxis de resistencia, dice María M. Corral, como discursos que irrumpen y se actualizan frente a nuevas políticas que vulneran los derechos humanos. En el marco de la discusión por la baja de la edad de imputabilidad en Argentina, Corral analiza *El niño inimpunible* (2014) de Julián Axat y rescata el efecto síntesis del poema que lleva al límite las posibilidades del lenguaje y ayuda a desplazar la significación hacia lo no descrito o no dicho. Carlos D. Martínez también resalta la capacidad de la literatura de resignificarse a la luz del devenir. El autor trabaja la novela *Sangre en el viento* (2015) de Vicente Muleiro, la cual entreteje la historia del genocidio impulsado por Roca en la Patagonia y el asesinato de una pareja de nativxs originarixs que devela un entramado de carácter político que involucra la compra ilegal de territorios por parte de una empresa extranjera.

En el conjunto de los trabajos reunidos, la línea que divide la estética y la política se vuelve difusa. Resulta inevitable pensar en las conexiones que plantean las

producciones artísticas y las prácticas sociales contemporáneas. El cuerpo zombi, analizado por Alicia Montes, es otro ejemplo de una figura que no deja de actualizarse en las producciones audiovisuales y literarias y que sirve para traer al debate los mecanismos de marginación, la construcción del miedo a la otredad y, con ello, la legitimación de su aniquilación y exterminio.

En las últimas líneas de esta reseña, vuelvo a pensar en el mito de Antígona y en cómo cada trabajo evoca, como ecos fantasmáticos, nombres propios que no cesan de actualizarlo. Pienso también en la peligrosidad del olvido que no deja de acechar y en los casos judiciales que Emilio Crenzel presenta como prueba de eso. Me parece importante, entonces, finalizar este recorrido citando las palabras de Mohaded:

Cuando las derechas conservadoras, con sus imposiciones discursivas hegemónicas arrasan y desechan la mirada fraterna (...), ahí la participación solidaria retrocede, se esconde, se pierde, se adormece... pero cuidado, pervive agazapada y a veces travestida; pero ahí está sabiéndose memoria (...) peleándole al olvido que cotidianamente aparece cual sirena cantora. (Pino, Garbero y Corral, 2020, p. 382)

Lenguajes de la memoria y los derechos humanos III... es el ejemplo de una participación solidaria comprometida. Es una semilla de donde crecerán nuevos lazos, una invitación a futuras generaciones a hacer propias las preguntas que aquí se abren y el imperativo de seguir ensayando lenguajes hasta construir una red de memorias que nos contenga a todxs.

Bibliografía

Pino, M., Garbero, V. y Corral, M. (Eds.) (2020). *Lenguajes de la memoria y los derechos humanos III. Asedios al archivo, la literatura, los territorios, las pedagogías y la creación*. Unquillo: Narvaja Editor.

Fecha de recepción: 09 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ELOGIO DE LO INCIERTO

PRAISE OF THE UNCERTAIN

Acerca de Kohan, A. (2020). *Y sin embargo, el amor. Elogio de lo incierto*. Buenos Aires: Paidós.

En este complejo 2020, año en el que el covid-19 puso en escena y radicalizó modos de construcción de lazos sociales, condiciones de vulnerabilidad y gestiones políticas de las vidas, la psicoanalista Alexandra Kohan escribió acerca de lo incierto: un libro sobre el amor titulado *Y sin embargo, el amor. Elogio de lo incierto* (2020).

Kohan escribió sobre el amor, quizás, porque justamente de eso se trata, de eso va: “el amor es un acontecimiento en el decir” (Kohan, 2020, p. 15). Esto es el amor, cuyo único atributo sería el de lo incierto, sería en sí mismo una escritura. La escritora subraya que “se trata de un decir, no de un saber” porque “cuando se dice, se dice más de lo que se sabe, porque no se sabe lo que se dice” (p. 15). Resulta interesante cómo Kohan recupera y despliega en el libro uno de los postulados centrales del psicoanálisis: “La escisión entre decir y saber” (p. 15). El amor como incierto, no sabido, escrito, dicho, pone en juego “los equívocos, los desvíos, los rodeos” (p. 15). Se trata de lo que no anda, molesta, tropieza y cae —en inglés, la caída es dicha en la nominación misma: *falling in love*—. Caída no calculable, fuera de las coordenadas espacio-temporales que preceden, no evitable. Una caída que es tierra fértil, pero no en el sentido productivo: en todo caso es “tierra fértil para lo inútil, lo que no sirve para nada, en las antípodas de los mandatos de productividad y utilitarismo” (p. 16).

Este libro, escrito desde el psicoanálisis, en cuya invención tuvo Eros un rol decisivo —“En el inicio fue el amor” (Kohan, 2020, p. 20)—, disputa sentidos y arenga a ello a sus lectores entre otros decires que promueven garantías de un amor aséptico. Ni asepsia o “ideal de asepsia” (p. 23) ni garantías: el amor enlazado al deseo, que es el que a ella le interesa, no se relaciona ni con los valores sociales ni con los saberes en circulación.

¿Qué pasa cuando pasa *algo* que no estaba previsto por los estándares ni las instituciones?, ¿qué pasa con el amor como acontecimiento?, en definitiva, ¿con el amor enlazado al deseo? Kohan plantea estas preguntas, pero no las resuelve, porque el amor

aparece como un problema que, antes que su resolución, pide ser escrito, dicho, planteado, declarado.

Kohan se detiene a considerar la transferencia amorosa que no sería exclusiva del dispositivo analítico. Lo que ella subraya es que ante la transferencia amorosa no hay salida moral o que esa sería la salida más fácil, la que desarticula el amor y el deseo. Como Sigmund Freud ante la paciente Bertha Pappenheim, llamada Anna O. —derivada por su colega Josef Breuer, quien retrocedió espantado ante el amor y “se escapó hacia el refugio burgués por excelencia: el matrimonio” (Kohan, 2020, p. 20)— no insta a “sofocar lo pulsional” (p. 23). Se trata, antes que de un saber hacer, de un saber no hacer: no sofocar, no apagar el amor enlazado al deseo. O el sujeto incómodo, molesto, “lidia con” (p. 22) eso o no hay transferencia. De algún modo, escribe Kohan, el sujeto lidia con eso porque eso es, a la vez, motor y obstáculo del decir, del escribir, del amor como decir, escritura y acontecimiento en el decir.

Dentro de los marcos sociales regulados, instituidos, que legislan las relaciones, previenen, vuelven previsibles los hechos: irrumpe *algo*. Sucede *algo* o *algo* sucede que no estaba en ningún horizonte de expectativas: “Yo no buscaba a nadie y te vi”, dice un verso de la canción “Un vestido y un amor” de Fito Páez, el cual considera Kohan para no soslayar el rasgo de imprevisto del amor como acontecimiento. El sujeto no es un sujeto que busca *algo*, no: “Yo no buscaba a nadie”, escribió Fito.

Con la irrupción imprevista de Eros, las coordenadas que orientaban al sujeto dejan de funcionar. Por eso va a decir Kohan que estar prevenido, atajado, advertido, saber a qué a-re-tenerse no es sino una coartada contra un amor articulado al deseo. En filiación con el hacer de Sigmund Freud a propósito del caso fundante de Anna O. sobre la transferencia amorosa en la clínica, escribió que querer prevenir el deseo sería “burocratizar la práctica analítica” (Kohan, 2020, p. 27), haciendo “de la transferencia una institución” (p. 27) regida por estándares previos. Kohan toma el refrán popular “mejor prevenir que curar” para subrayar que no hay técnica, estrategia o vacuna que prevenga o cure de Eros, siguiendo una de las muchas metáforas médicas que discute. Cuando Eros entra en escena, escribe Kohan (2020), rompe la ilusión de que se podría estar en el momento justo, el conveniente, ni antes ni después, desaloja esa idea “de que se podría estar preparado” (p. 69).

La irrupción de Eros, o la irrupción de la risa de Eros porque su tono es el cómico, es “la cifra del destiempo y del desquicio, de la contingencia y del acontecimiento, de la descolocación y de la sorpresa” (Kohan, 2020, p. 69). Eros como *atopos* (sin *topos*) es un

suceso sin lugar: “un amor que desorienta, que desubica y que se presenta desubicado, que hace caer las referencias; por algo se dice ‘perdidamente enamorado’” (p. 76).¹

Jaques Lacan, en “El seminario 8. La transferencia” de su análisis de *El Banquete* de Platón, refirió el “mandato espantoso del dios amor” (citado en Kohan, 2020, p. 47): un mandato que produciría un enganche a un objeto ante el cual el sujeto desfallece, vacila, va desapareciendo como sujeto. Se trata de un enlace insondable, en el sentido de que no se sabe efectivamente qué es eso que engancha del otro, ese *no sé qué* indecible del otro que lo vuelve tan deseable, que lo hace mi objeto de deseo.

El amado como objeto de deseo se trata menos de un objeto total que de *totalmente* un objeto ante el cual el sujeto se pierde. Leyendo “El malestar de la cultura” de Sigmund Freud y en discusión con algunas adjetivaciones contemporáneas de las relaciones como “tóxicas”, advierte Kohan que no hay Eros sin malestar, impaciencias, incomodidades.

Lejos de toda pretensión de armonía, paridad, comodidad, lo que Kohan viene a subrayar es el malentendido, la incompletud, la no paridad. En una relación, no se trata de dos sujetos sino de dos posiciones: un sujeto y un objeto. Posiciones que “no hacen pareja” (Kohan, 2020, p. 44). En el amor articulado con el deseo no se trata de pares porque no se trata de emparejar nada: se sitúa más allá del narcisismo. En un amor así, articulado al deseo, no hay pareja posible, en tanto, ello supondría la abolición de las singularidades, supondría hacer del otro, de la otredad, una mismidad. Ni pares ni correspondencia, en todo caso, escribe: “Lo que ahí se precipita es, justamente, ese espacio imposible de suturar, de saturar, de hacer coincidir” (Kohan, 2020, p. 45). Y agrega: “lo que ahí se precipita es la relación con el deseo. Eros escribe ese hiato, Eros es uno de los nombres de esa hendidura, de ese desgarró” (p. 45).

Justamente porque no hay completud ni complementariedad es que *algo* puede pasar. Con Roland Barthes, Kohan reflexiona que Eros como *atopos*, acontecimiento fuera de lugar, es lo otro del estereotipo. Si el estereotipo remite a lo fijo y sólido — “*stereo* quiere decir sólido” (Barthes citado en Kohan, 2020, p. 81. La cursiva es del original)—, ante este, Eros suscita “una fisura, un hiato, por donde emerge la deriva (...) el intersticio de la lengua por donde puede empezar a respirar el deseo” (Kohan, 2020, pp. 81-82).

Porque el amor es incierto y Kohan lo elogia en cuanto tal, el tema del consenso puede ser un problema toda vez que ello supone un sujeto que sabe mucho. En realidad, el consenso, en todo caso, es siempre parcial porque uno no conoce, en el inicio de una relación, toda la gama de sentimientos y comportamientos que ha aceptado. Citando a

Eva Illouz, en *Erotismo de autoayuda*, Kohan señala que, en las antípodas de la incertidumbre que suponen los encuentros, se ubicarían los rituales de BDSM (*Bondage*, disciplina, dominación, sumisión y sadomasoquismo), porque tales se basan en “una definición hedonista del sujeto, que ofrece la certidumbre acerca de los roles, el dolor, el control del dolor y los límites” (Illouz citado en Kohan, 2020, p. 171). En estos rituales controlados no habría incertidumbre, pero tampoco tierra fértil para el deseo, es decir, para preguntarse cuánto alguien desea a alguien. Así, el sujeto de la práctica BDSM y el del discurso de autoayuda serían semejantes: serían sujetos de plena voluntad quienes saben lo que hacen. Para Kohan, el problema se plantea por fuera de estas prácticas en la medida en que sigamos pensando en un sujeto así de poderoso, sapiente, decidido.

Sin soslayar el valor de muchos enunciados en el hacer ver violencias, en discursos *new age* y pueriles de autoayuda, en otros puestos en circulación por sectores del feminismo y algunos producidos desde el mismo Estado, Kohan advierte el despliegue de pedagogías y protocolos del amor contemporáneo ante lo cual asume una posición de distancia crítica. Desde el psicoanálisis, lee discursos contruidos que suponen posible construir un amor sin circulación del poder y con garantías. Recuperando las enseñanzas del psicoanálisis, ante discursos de certezas masivas “que ofrecen respuestas a preguntas que ni siquiera han sido formuladas” (Kohan, 2020, p. 173), Kohan argumenta que anida una potencia emancipadora en una “vida sin garantías” (p. 173):

es ahí, precisamente, que se puede empezar a pensar esa emancipación singular: aquella que se sostiene, frágilmente, cada vez, en los pliegues de lo incierto, en la libertad —escasa— que posibilita el equívoco, el malentendido, la caída del otro garante; es ahí en donde se abre un espacio para que el deseo pueda empezar a respirar. Creo que habitar la fragilidad es mucho más emancipatorio que pretenderse empoderado. (Kohan, 2020, p. 172)

En este libro, Kohan pondera la potencia de lo incierto y pone en valor la “manera de leer” (p. 19) del psicoanálisis eso incierto: una forma orientada a poner en suspenso certidumbres, *clichés*, lugares comunes, produciendo fisuras por donde pueda jugarse el deseo. Su apuesta, entonces, resulta doble: desde una posición crítica respecto de ciertos discursos sociales del presente que protocolizan modos de vincularse y usando herramientas del psicoanálisis para leer las derivas del amor.

Referencias

1. Podrían articularse estos planteos con los de Pierre Grimal, en su *Diccionario de mitología griega y romana* (1989): Teseo no solo se perdió en el laberinto de Creta diseñado por Dédalo del

cual salió con la ayuda del hilo de Ariadna sino, sobre todo, se perdió en el (des)encuentro con Ariadna.

Bibliografía

Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Kohan, A. (2020). *Y sin embargo, el amor. Elogio de lo incierto*. Buenos Aires: Paidós.

Fecha de recepción: 09 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

