

DIRECCIÓN

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EJECUTIVO

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1875-7039>

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1758-6071>

María Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-3286-7392>

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-2414-479X>

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EDITORIAL

Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

Beatriz Colombi. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9056-9457>

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1066-9333>

Fernando Degiovanni. City University of New York, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0003-2121-924X>

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Roberto González Echevarría. Yale University, Estados Unidos

Beatriz González Stephan. Rice University, Estados Unidos

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1048-243X>

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9454-2008>

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Julio Ramos. University of California, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0002-7063-9833>

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, España
<https://orcid.org/0000-0002-1972-6579>

Laura Scarano. Universidad Nacional de Mar del Plata. CONICET, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-1417-3004>

Saúl Sosnowski. University of Maryland, College Park, Estados Unidos

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

SECRETARÍA DE REDACCIÓN Y EDICIÓN

Milagros Ferreyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Agustina Giuggia. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Constanza Lucía Tanner. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

CONSEJO DE REDACCIÓN

Facundo Gabriel Casas Caro. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Silvia Karina Lanza. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carla Valeria Pereyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ayelén Salas Moyano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESPONSABLE DE RESEÑAS

Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

CORRECCIÓN DE INGLÉS Y PORTUGUÉS

María Paula Álvarez de Miguel. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

PRODUCCIÓN TÉCNICA EDITORIAL

Gestora y editora técnica OJS:

Mariana Valdez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-0239-1247>

Editora técnica:

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DIFUSIÓN

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DISEÑO DE TAPA Y ENCABEZADO

Manuel Coll. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ENCARGADAS DE DOSSIER EN RECIAL N° 24

Natalia Lorio. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gabriela Milone. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

REVISORES DE ARTÍCULOS EN RECIAL N° 24

Luciana Sastre. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / Conicet

Diego Fonti. Universidad Católica de Córdoba, Argentina / Conicet

Martín de Mauro. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / Conicet

Germán Prósperi. Universidad Nacional de La Plata, Argentina / Conicet

Luis García. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / Conicet

María José Sabo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / Conicet
Erica Lipcen. Universidad Provincial de Córdoba, Argentina
Silvio Mattoni . Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / Conicet
Salomé Lopes Coelho. Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
Luciana Martínez. Universidad Nacional de Rosario, Argentina / Conicet
Andrea Torrano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / Conicet
Franca Maccioni. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / Conicet
Silvina G. Argüello. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Ana Romaniuk. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
Lucas Adur. Universidad de Buenos Aires/ Conicet
Adriana Goicochea. Universidad Nacional del Comahue, Argentina
Natalia Crespo. Universidad de Buenos Aires/ Conicet
María Julieta Massacese. Universidad de Buenos Aires/ Conicet
Ariel Martínez. Universidad Nacional de La Plata
Marcos Rodríguez-Espinosa. Universidad. Universidad de Málaga (España)
Elina Montes. Universidad de Buenos Aires
Mercedes Giuffré. Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina
Hebe Beatriz Molina. Universidad Nacional de Cuyo/ Conicet
Cecilia Corona Martínez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Ana Teresa Martínez. Universidad Nacional de Santiago del Estero/ Conicet
María Amelia Arancet Ruda. Universidad Católica Argentina/ Conicet
Liliana Massara. Universidad Nacional de Tucumán.
Mariano Oliveto. Universidad Nacional de La Pampa
Dánisa Bonacic. Simmons University, Boston, Estados Unidos
Mariela Sánchez. Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Mariano Saba. Universidad de Buenos Aires/ Conicet
Alain Alvisa Morales. Herrero & Asociados, Madrid, España
María Teresa Dalmaso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ÍNDICE RECIAL N° 24

Dossier

Figuras de la crítica: gestos, esferas e imágenes

Introducción. Gestos, esferas e imágenes de la crítica

Natalia Lorio

Gabriela Milone

Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*

Adriana Canseco

«Leer lo que nunca fue escrito»: Constelaciones de la letra entre Benjamin y Mallarmé

Marcela Rivera Hutinel

La sublevación y sus gestos. Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica

Natalia Taccetta

Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente

Sasha S. Hilas

María Victoria Dahbar

La imaginación crítica. Modos de hacer e intervenir en el presente

Ana Neuburger

La selva de lo in-real. La ficción teórica en Juan José Saer

Ignacio Muñiz

La imaginación del signo en la teoría y la crítica contemporánea. Indagaciones en torno al diagnóstico de la post-crítica

Franca Maccioni

Antonio Manuel, corpo crítico

Artur de Vargas Giorgi

Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo

Paula Massano

Nuevos acercamientos al neobarroso latinoamericano en poéticas travestis: una escritura aguafiestas y enojada

Tomás Siac

La escatología como sublevación y contraconducta en Michel Foucault

Rodrigo Baudagna

Crítica y cuidado: La figura del parresiasta como lector y escritor de nudos

Roque Farrán

Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria.

Andrea Teruel

TEMA LIBRE

En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo

Juan Ignacio Pisano

Folclore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina

Juliana Guerrero

Raros corresponsales. La primera guerra mundial de los modernistas latinoamericanos

Juan Manuel Fernández

La artificialidad temporal o magia en los reinos élficos en *The Lord of the Rings*

Rocío Alfageme Triviño

Entre la reforma y la reinvención: la frontera, el ser nacional y el surgimiento de la identidad americana en *Zama* de Antonio Di Benedetto

Alfonsina Lopez

La fiebre de la infancia. Comienzos de una imaginación patológica en *El orden alfabético* de Juan José Millás

Sofía Dolzani

Discursos sobre la histeria: construcción de subjetividades femeninas. Sobre repeticiones y potencias

Emilia Gatica Caverzacio

RESEÑAS

Manuel des frontières linguistiques dans la Romania

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

Acoger lo indecible

Carolina Villada Castro

Sobre diccionarios y enciclopedias: Borges y las mil (y más de una) entradas

Pablo Gasparini

DOSSIER

Figuras de la crítica: gestos, esferas imágenes

Introducción. Gestos, esferas e imágenes de la crítica

Natalia Lorio

CIFyH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-7997-5219>

nalorio@unc.edu.ar

Gabriela Milone

IDH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0001-5342-3355>

gabriela.milone@unc.edu.ar

Recibido 10/07/2023. Aceptado 19 /09/2023

“[La crítica] por naturaleza, por función —iba a decir por profesión—, parece condenada a la dispersión, la dependencia, la pura heteronomía. Después de todo, la crítica sólo existe en relación con algo distinto de ella” (Foucault, 2018).

Una de las tareas de nuestro tiempo es encontrar modos de articular formas, legados y movimientos críticos, poner en juego esos diferentes registros e imaginar otros, ficcionar nuevos lenguajes en heurísticas críticas, poéticas y políticas. En la actualidad de su uso, en el campo ampliado de las prácticas del pensamiento, la escritura, el arte y los activismos, la proliferación de la mención a “la crítica” (como así también de su deseo, sobre todo considerada como una urgencia en el marco ampliado del capitalismo) no deja de presentar dilemas, ramificaciones, cruces y retornos *críticos* sobre la crítica.

Más allá de la equivocidad y derivas del concepto de crítica (concepto que nos ofrece esa figura del repliegue del pensamiento sobre sí mismo y que implica el criterio para reconocer sus límites), es al interior de su *hacer* que proponemos distinguir diversas esferas, múltiples fines, tramados de perspectivas, discusiones de la legitimidad de medios y configuraciones de diversas poéticas de la imaginación con las continuas puestas en riesgo del pensamiento y del lenguaje que conllevan.

Así, reconocemos el rol fundamental de la crítica en relación con la teoría (en tanto máquina óptica) señalando la centralidad de gestos, afectos e imágenes en el repliegue del pensamiento sobre sí. Dejando de lado una interpretación inocente o ingenua sobre la crítica, y tomando distancia de la matriz ilustrada de la misma, pero sin renunciar a su ejercicio, entendemos la tensión compleja en la que se encuentra la crítica en la escena teórica actual, que abarca el señalamiento de su polemismo interminable, su hiperbolismo agonal en la poscrítica y su denunciismo vacuo. Acordando en parte con este diagnóstico, insistimos en reconocer en la crítica una potencia que le es propia toda vez que pone en marcha heurísticas positivas, toda



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

vez que allí donde señala conflictos y desajustes puede ser un modo de producir otras miradas, potenciar otras imágenes, transformar sentidos, propiciar mutaciones en esferas del pensamiento, incluso interrumpir un decurso dado. En este sentido, entendemos que si la crítica deja de pensarse solo bajo la matriz ilustrada en la que prevalece el *logos*, se hacen presentes y avanzan otros motivos que la impulsan, a saber, esferas heterogéneas de lo sensible, gestos y afectos, imágenes y ficciones, formas de la especulación y poéticas diversas. Volver una vez más a la crítica, rondar las esferas de su heteronomía, supone aquí tomar en serio el sentido de localización y de orientación que provee. Es decir, no solo persistir en lo que en ella pulsa por conmover (la *episteme*, sistemas de legibilidad, un estado de cosas o formas de opresión), sino sobre todo no desistir del vector que en ella potencia futuros deseables, otros modos de vida, inteligibilidades poéticas y alianzas diversas.

Más allá de sus ejercicios y de sus resultados, en este *dossier* la propuesta se centra en pensar la crítica en las diversas esferas (que articulan o ponen en juego diferentes registros), tales como la acción, la transformación, la *performance*, el manifiesto, la traducción, la intervención, la aceleración, la imaginación, la ficción, etcétera. En este sentido, a modo de inicio de juego, propusimos figuras críticas como: “aguafiestas” (Sara Ahmed), “sondeadores” (Isabelle Stengers), “flâneur” (Walter Benjamin), “nativo” (Eduardo Viveiros de Castros), “brujo” (Georges Bataille), entre otras. Del mismo modo, apostamos por reflexionar sobre ciertos *gestos* como el miedo (Roland Barthes), la sublevación (Georges Didi-Huberman), la insurrección (Suely Rolnik), la negación (Theodor Adorno), entre muchos otros.

Desde este marco general, propusimos pensar la crítica *entre disciplinas* (con sus formas, sus funciones y sus posibilidades); como así también los legados, los movimientos y las crisis de la crítica (ya sea indagando determinados registros, como proponiendo nuevos imaginarios y lenguajes que apuesten por poéticas y políticas que respondan a la urgencia de lo que reclama ser pensado). A su vez, invitamos a reflexionar sobre lo que pensamos como el deseo de la crítica, tanto en sus gestos, ramificaciones y retornos. Es por eso que también nos interesó abrir un espacio de reflexión sobre el ejercicio efectivo de la crítica en sus vínculos con la imaginación y las perspectivas de análisis que desde aquí se abren para poner en escena la discusión sobre su legitimidad.

Como todas nuestras prácticas y apuestas colectivas, este *dossier* tiene su reciente historia que podríamos presentar resumidamente haciendo mención a un espacio de investigación compartido y a dos eventos que surgieron de ese trabajo común. Nos referimos a la labor conjunta realizada en el marco de un programa de investigación, avalado y subsidiado por Secyt, titulado “Actualidad de la crítica: nuevos materialismos, imaginación y formas de vida” (que en su tercera etapa fue dirigido por Gabriela Milone y que nucleó tres proyectos, a saber: “Lenguajes de la crítica política: lógicas del capital, relaciones de poder y formas de vida”, dirigido por Emmanuel Biset; “Estética y política en el pensamiento contemporáneo”, dirigido por Luis García; y “Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas”, dirigido por Gabriela Milone). Este programa, a su vez, tendió lazos colaborativos con el equipo “Filosofía y psicoanálisis: encuentros, influencias y discusiones” (radicado en CIFFyH y dirigido por Natalia Lorio, integrante a su vez del programa). Este trabajo en diferentes áreas buscó sostener la apuesta por un lugar interdisciplinar en torno a diversos modos de ejercer la crítica en el contexto actual (filosofía, teoría política, estética y crítica literaria), y desde allí se realizaron dos eventos específicos y consecutivos (2021 y 2022), que sin dudas operan como el germen de este *dossier*. Nos referimos a las jornadas “Actualidad de la Crítica” (6 y 7 de octubre de 2021), encuentro en el que problematizamos diversos modos de la crítica en el marco de un horizonte que viene mutando de manera decidida



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en la dirección de las agendas de investigación y en el contexto de crisis de las humanidades. Las “figuras de la crítica” en una edad poscrítica parecen alojarse en la pregunta misma por las formas de subjetivación, por los pliegues de la ideología, por la atrofia de la experiencia y por la inconsistencia de la memoria. En ese sentido, propusimos trabajar concretamente en las figuras, los gestos y las esferas de la crítica actual, en el continuo riesgo de asumir nuevos retos imaginativos ante los desafíos de pensar el presente. Lograr articular este tipo de encuentros con este eje específico de discusión, en los umbrales de las instituciones (ya que el mismo se realizó en periodo de aislamiento preventivo y obligatorio), influyó de manera directa en las estrategias de la crítica y las figuras de lo común que logramos pensar a lo largo de las dos jornadas de trabajo. Desde la posibilidad de abrir escenas para una ontología de la imaginación hacia la postulación de gestos, lazos y figuras en la interrupción, la insubordinación y los restos, la reflexión continua y siempre abierta sobre la crítica busca abrir perspectivas para postular diversas poéticas del tiempo (en las huellas de la materia y sus testimonio), diferentes arqueologías de un porvenir incierto (en la indagación sobre la estética y la política en el pensamiento contemporáneo), múltiples perspectivas materialistas (que abran las ficciones teóricas hacia la materia y las materialidades). El segundo evento al que nos gustaría hacer referencia es sin dudas el antecedente más directo de este dossier: nos referimos al simposio titulado “Gestos, esferas e imágenes de la crítica”, que ambas coordinamos en el XI Encuentro Interdisciplinario Cs. Sociales y Humanas - CIFYH/IDH (noviembre-diciembre de 2022). La propuesta de este simposio, como deriva y continuación de las jornadas mencionadas previamente, buscó insistir en la reflexión y discusión sobre el *uso* de la *crítica* en la *actualidad*, en el campo ampliado de las humanidades y su puesta en crisis. De este modo, se trabajó sobre diversos ejes en relación a las disciplinas, los registros, los imaginarios y los cruces de la crítica, fundamentalmente en la búsqueda por diagramar perspectivas para su ejercicio en el contexto actual.

Mencionar estos antecedentes, insistimos, tiene la importancia de dar cuenta del germen de este dossier. Versiones preliminares de la mayoría de los textos que aquí se leen han sido compartidas y puestas en debate en los eventos académicos dichos, cuestión que valoramos con especial énfasis, ya que permite ver esta compilación de trabajos como lo que creemos que realmente es: el reflejo de una discusión grupal sostenida en el tiempo y avivada por el entusiasmo del trabajo colectivo. De este modo, los textos aquí reunidos abren sus reflexiones hacia diversas zonas y responden a diferentes ejes propuestos por la convocatoria; a la vez que apuestan por nuevas preguntas, por otros posibles recorridos, por diversos juegos de ideas que ponen a la crítica al borde siempre inquietante de su potencia.

En un *primer bloque*, leeremos los textos de Adriana Canseco, Marcela Rivera, Natalia Taccetta, María Victoria Dabhar y Sasha Hilas. En todas estas reflexiones podremos encontrar una insistencia por pensar las posibilidades de la crítica en la problematización de la escritura (tanto poética cuanto teórica) y su legibilidad, su ritmo, sus imágenes, sus figuraciones, su política. En ese sentido, el artículo de Adriana Canseco, titulado “Perspectivas sobre una ficción alada o el método como mariposeo. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*”, rastrea con delicadeza y precisión la noción de ritmo que interviene tanto en la escritura crítica cuanto en la poética, en un viceversa que será ponderado como la posibilidad misma de abrir la reflexión a lo inapropiable, a lo desconocido, al misterio de lo legible. Desde las lecturas de Henri Meschonnic y Georges Didi-Huberman, este trabajo profundiza en la común y compleja zona de discusión que se abre entre la poética y el método, entre la ficción y la teoría. Continuando con la indagación en el cruce entre lectura, escritura y crítica, el texto de Marcela Rivera, titulado “«Leer lo que nunca fue escrito»: Constelaciones de la letra entre Benjamin y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Mallarmé”, propone repensar un tipo de legibilidad enrarecida en las apuestas de Benjamin y Mallarmé, legibilidades que exponen vínculos en latencia de diversos modos y gestos de pensar, de leer y de escribir. Con el estallido de la página mallarmeana y con las operaciones constelatorias benjaminianas, la crítica se vuelve al espacio de la lectura para “estrellar” sus alcances. En una zona teórica afín de reflexión, Natalia Taccetta se adentra —en su texto “La sublevación y sus gestos. Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica” — en la producción reciente de Georges Didi-Huberman examinando al gesto/noción/experiencia de *sublevación*, proponiendo levantar y analizarla en el entramado de afectos y política, en la reflexión específica sobre la articulación de poder e impoder. Así, desde una perspectiva benjaminiana, propone recorrer la imaginación, el aura y el par sueño/despertar como tres figuraciones específicas de la crítica o *epistemocrítica*, postulada menos como un mero ejercicio que como una actitud afectiva en cruce con un tipo de pensamiento que se hace por y en imágenes. Hilas y Dahbar continúan la reflexión benjaminiana sobre las imágenes en “Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente”. Despejando la corriente de pensamiento que ve en las imágenes formas de engaño o de falsedad, las autoras apuestan por la alianza entre imágenes y crítica en la medida en que —más allá de la función instrumental que puedan adoptar las imágenes para el pensamiento— esa alianza habilita la posibilidad de hacer una crítica específica a las violencias que las imágenes exponen. Lxs autorxs desarrollan su reflexión desde/con/hacia dos textos poéticos de Wilsawa Szymborska y Mary Oliver: allí vislumbran imágenes dialécticas que serán leídas como figuras temporales cuyo rasgo singular será el de desajustar el presente. La interrupción de la experiencia del tiempo y la crítica al presente serán pensadas en la tesitura poética de ambas autoras, allí donde las imágenes de los poemas problematizan los conflictos entre la naturaleza, el paisaje, los sujetos y el tiempo.

Desde las imágenes a las figuraciones, se abre la pregunta por la ficción y sus insistencias en la reflexión sobre la crítica. Es así como, en un *segundo bloque* de intervenciones, se pueden leer los textos de Ana Neuburger, Ignacio Muñoz y Franca Maccioni; textos en donde la pregunta por la crítica se explora en el cruce singular entre ficción y teoría (ya sea asumiendo los nombres propios de J. J. Saer o Josefina Ludmer, por caso; ya sea en la necesidad de repensar los vínculos entre la ficción, la especulación y la imaginación crítica en la actualidad). En línea con las indagaciones sobre el presente y las posibilidades de intervención, Ana Neuburger escribe “La imaginación crítica. Modos de hacer e intervenir en el presente”, texto que se centra en una noción clave en el escenario de la crítica contemporánea, en el contexto generalizado de la crisis: la imaginación. No obstante, a esta noción no se la pesquisa sino en cruce con otra, de gran pregnancia en la contemporaneidad, a saber: la materialidad. Así, Neuburger propone estudiar las relaciones entre la imaginación y la materialidad, las imágenes, la potencia, la invención y la importancia del espacio en la crítica contemporánea; para luego abocarse al trabajo de delimitar tres momentos críticos (Andermann, Rodríguez y Ludmer) donde observa un rasgo singular: la posibilidad de liberar las potencias de la imaginación ante un diagnóstico de agotamiento y fin. En “La selva de lo in-real. La ficción teórica en Juan José Saer”, Ignacio Muñoz estudia lo que llama “exceso” teórico-crítico de la ficción —más allá de la especificidad literaria— en la problematización específica de preguntas que insisten en comparecer, esto es: los vínculos entre la ficción, lo real y la verdad; como así también la relación entre la ficción y la política, conduciendo las preguntas a la contemporánea zona de problematización sobre capitalismo, subjetividad e imaginación. Serán algunos ensayos de Saer los que marcarán el camino para abrir estas preguntas y a su vez seguir las pistas de su antropología especulativa, la cual encuentra una gran resonancia en las perspectivas poshumanistas del realismo especulativo. Por su parte, Franca Maccioni en “La imaginación



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del signo en la teoría y la crítica contemporánea” contextualiza la matriz del diagnóstico de la poscrítica (que discute los alcances de la hermenéutica de la sospecha y la actualidad del giro lingüístico en la apuesta por un pensamiento no antropocentrado), para volver a trazar desde allí la pregunta por los signos y el lenguaje y las agencias. Así, la autora resitúa los alcances de las humanidades y los desplazamientos que se dan entre disciplinas diversas en torno a la crítica, explorando cómo se imaginan los signos en ciertas zonas de la teoría contemporánea y cómo despuntan conciencias semiológicas renovadas, para pensar desde allí la relación entre los signos lingüísticos y materiales.

El *tercer bloque* agrupa los textos de Artur de Vargas Giorgi, Paula Massano y Tomás Siac en la medida en que estas reflexiones sitúan diversas problematizaciones de la crítica en prácticas estéticas y políticas situadas en Latinoamérica. Así, Vargas Giorgi en su texto “Antonio Manuel, corpo crítico” propone hacer una torsión teórica entre cuerpo y crítica, crítica y cuerpo; para analizar algunas obras de Antonio Manuel de los años sesenta y setenta. Vargas Giorgi localizará, en el cuerpo emergente del artista, la vida misma como un acontecimiento. La crítica en el cuerpo y el cuerpo de la crítica serán pensados en los marcos de una ética que reivindica (desde Antelo) una lectura posfundacional, es decir: una crítica que piensa el acontecimiento artístico en tanto dislocador de los fundamentos. En el texto “Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo”, Paula Massano propone retomar la reflexión en torno al potencial crítico del personaje-conceptual de Calibán a la luz de la cartografía del deseo de Suely Rolnik. Retomar el tropo shakesperiano desde la obra de Azevedo serán pensados en este artículo como un gesto que propicia reduplicar su intensidad sígnica en torno a la territorialización, desterritorialización y reterritorialización. El reconocimiento de estos movimientos del deseo posibilita para la autora construir una narrativa de la subjetividad, los modos de vida y las relaciones, y devolver la potencia crítica del tropo Calibán activando el pensamiento en su función ética, estética y política. El texto “Nuevos acercamientos al neobarroco latinoamericano en poéticas travestis: una escritura aguafiestas y enojada” de Tomás Siac avanza en la apuesta por una lectura de la poeta travesti Claudia Rodríguez desde diversas tradiciones teóricas y discursivas. Postula, por un lado, la posibilidad de inscribir su poética entre aquellas que desbordan los límites realidad/ficción, indicando allí gestos que señalan otras escrituras y otras vidas en tanto que arremeten contra las tecnologías de la felicidad cómplice de las opresiones (desde Ahmed y Lorde). Por otro lado, montando un aparato analítico-discursivo, reconoce en esta escritura rasgos del neobarroco-neobarroco desde donde repiensa el hacer crítico de escrituras latinoamericanas descentradas y en desmesura.

En el cuarto y *último bloque* se problematiza la legibilidad del tiempo actual signado por el neoliberalismo, la catástrofe, la consumación del capitalismo. Se pueden leer aquí los textos de Rodrigo Baudagna, Roque Farrán y Andrea Teruel en los que no solo se pone en tensión cierta idea/tarea del pensamiento crítico, sino que es posible captar modos enfrentados de entender su sentido y dirección. Baudagna, en “La escatología como sublevación y contraconducta en Michel Foucault”, realiza una lectura de textos foucaultianos de los años 1978 y 1979 rastreando aspectos de su concepción crítica de escatología, mostrando cómo oscila entre lo individual y lo colectivo, entre las creencias y las prácticas, entre la resistencia y la sublevación. En la escatología foucaultiana, Baudagna observa no solo el tono singular en el que no es determinante la consumación de un fin específico, sino más bien esa amalgama de resistencia y esperanza utópica que está en la base de los movimientos de contraconductas o en las experiencias de sublevación —sustrato crítico de resistencia y de anhelo de futuro, del surgimiento de otro tiempo en el acontecimiento—. Por su parte, Farrán escribe “Crítica y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuidado” partiendo de nociones foucaultianas y de elaboraciones del psicoanálisis lacaniano para realizar un diagnóstico de situación sobre el neoliberalismo, específicamente sobre las subjetividades que emergen en su seno y los afectos de su economía libidinal. De allí, delimita vectores posibles para elaborar una respuesta crítica actualizando la figura foucaultiana del parresiasta. Por último, Teruel, en su artículo “Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria”, presenta un diagnóstico actual de las últimas décadas del pensamiento de izquierda al que caracteriza por la abulia y por su reducción a la promoción de formas de vida adaptables y saludables en un capitalismo incuestionado. Frente a lo que entiende como un materialismo terapéutico y cosmético que hace eje en el cuidado de sí y en una estética de la existencia, la autora sitúa lo que llama un materialismo sintomático como una alternativa ético-política para enlazar la crítica a lo que da lugar a lo anómalo y a la sublevación del orden establecido.

De este modo, el conjunto de trabajos que coordinamos y editamos aquí dan una muestra cabal de la tarea de la crítica y la crítica como tarea: hacen patente su afán por la indagación, por desnaturalizar orientaciones, por potenciar imágenes y gestos, por señalar otras lecturas y escrituras, por estimular prácticas, ficciones y reflexiones discolas y heterogéneas. Así, este dossier vuelve a la pregunta por la crítica no solo con la intención de recordar sus sentidos y direcciones, sino sobre todo con el interés de reconocer su incesante retorno y las renovadas gramáticas de las variadas apuestas que la vuelven actual y urgente.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal.
- Ahmed, S. (2013). *Manual de la feminista aguafiestas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- De Sutter, L. (Dir.) (2021). *Poscrítica*. Buenos Aires: Isla desierta.
- Didi-Huberman, G. (2018). El arte de la vida otra, o cómo no ser gobernado. En *CHUY*, 5(5), 4-22. Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/236/197>
- Foucault, M. (2018). *¿Qué es la crítica? seguido de la cultura de sí*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes: Cómo resistir a la barbarie que viene*. España-América Latina: Ned.
- Stengers, I. y Pignarre, P. (2017). *La brujería capitalista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43327>

Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*

Adriana Canseco

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

adriana.canseco@mi.unc.edu.ar

ORCID: 0009-0005-2309-0971

Recibido 10/07/2023. Aceptado 19 /09/2023

Resumen

En su búsqueda, el investigador es llevado de la mano por una *pasión dominante* en un recorrido sin final a la que más tarde podremos llamar un *método*.

Cuando una búsqueda infatigable moviliza la escritura, ya sea poética o crítica quizás estemos ante lo que reconocemos como una poética o como un *método*: esto es, la insistencia de una forma y de un movimiento, un *ritmo*. Esa obstinación es el nombre mismo del *hacer*. La crítica como la poética requiere pensarse en términos de lo que no ha sido hecho o pensado todavía y escapa por ello mismo a toda voluntad inmovilizante.

¿Qué tienen en común la poética y el método, la ficción y la teoría? ¿Sus límites acaso se tocan? Si la escritura solo comienza donde “deja de definir lo ya definido” (como sugiere Meschonnic), es porque ha sido capaz de soportar en la lengua el misterio de una forma desconocida. Esa insistencia en la postergación del fin no es sino la “custodia de un inapropiable” (según Agamben) que delinea allí un sistema: poética o método.

Y si (como señala Didi Huberman) una cuestión de *método* es también una cuestión de *tempo*, lo es también de *ritmo*: el trazado de una forma-sentido que se articula como forma legible en movimiento.

Palabras clave: *ritmo; crítica; método; poética; mariposeo*

**Perspectives on a winged fiction or the method as butterflying.
Method, criticism and poetics in the rhythm's notion.**

Abstract

In his/her way, the researcher is led by the hand by a *dominant passion* in an endless journey that we will call a *method*.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

When an indefatigable search mobilizes poetic or critical writing, perhaps we are in front of what we recognize as a poetic or a method: the insistence of a form and a movement, a *rhythm*. And to make is the real name of that obstinacy. Criticism, like poetics, requires thinking in terms of what has not yet been done or thought, and escapes any immobilizing will.

What do poetics and method, fiction and theory have in common? Do their limits touch each other? If writing only begins where it “let to define what has already been defined” (as Meschonnic suggests), it’s because it has been able to suffer in language the mystery of an unknown form-sense. This insistence on the postponement of the end is nothing more than the “custody of an unappropriable” (according to Agamben), that outlines a system there: poetics or method.

And if (as Didi Huberman points out) a question of method is also a question of tempo, it’s also a question of rhythm: the tracing of a form-meaning that is articulated as a legible form in movement.

Keywords: *rhythm; criticism; method; poetics; flutter*

Mariposeo del pensamiento

“Una puerta solo se abre para volver a cerrarse antes o después; una cosa solo aparece como una mariposa para volver a desaparecer al instante siguiente” (Didi-Huberman).

Al inicio de su libro *Falenas*, Didi-Huberman confiesa que su atracción por la materia heterogénea e inestable de sus variados objetos de análisis lo ha llevado a recibir a menudo el siguiente reproche por parte de sus colegas académicos: “¡Lo que haces es mariposear!”.

Mariposear: ir de un lado al otro, sin quedarse en ninguno. La palabra que alude a una forma de galanteo poco serio describe a su vez sin pérdida la imagen misma de la agitación de las alas de la mariposa. Sobre esta imagen es posible construir una figura de análisis que dé cuenta de esa levedad evasiva y cambiante del batir de alas de la mariposa que muestra y oculta alternadamente sus colores o el frenético aleteo de la falena nocturna que se acerca insensatamente a la luz hasta quemarse.

La aparición alucinada de la mariposa o la falena conmueve tanto como su repentina desaparición. La veloz intermitencia con la que se muestran estas criaturas extraordinarias las convierte en la “energía visible” que exhibe, para el autor, la perfecta fusión de “los movimientos de la imagen y los de lo real” o incluso la vacilante aparición de lo real en la imagen (2015c, p.12). La imagen de la mariposa, como figura de la obsesión, la reaparición y la supervivencia, tiene algo de flama y de taumatropo: desde esta perspectiva resulta imposible capturarla e inmovilizarla: lo que *hace* o todo lo que ella es resulta inobservable si no es en el movimiento mismo que a su vez la evade. Su cualidad más preciosa, lo que la hace aparecer y desaparecer en un instante como una visión o un fantasma, también la hace inaccesible.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

La figura de la mariposa como metáfora de la imagen y sus múltiples metamorfosis condensa la evocación del fantasma y su deseo, pero también su pérdida y su ausencia, el escarceo o la alternancia entre aparición y desaparición. Esta figura se presenta, entonces, como un pretexto teórico que habilita leer en ella una “lección de método”: lo que se manifiesta como un irresponsable revoloteo desordenado delata más bien la “pasión dominante” de un deseo de pensamiento que no termina de capturarse en la escritura.

Lo que revolotea, en definitiva, no es la mariposa o la imagen de su imagen, sino el deseo mismo de pensar a partir de esta figura. Como sucede ante la seducción de la vaga evanescencia de unas alas, lo que hace el investigador es ir tras algo que desconoce, “algo que no tiene a mano, una cosa que se le escapa y que desea”, pues lo que motiva su búsqueda continúa siendo un enigma. Dice Didi-Huberman en *Fasmas*, su primer libro de ensayos sobre *la aparición*: “El investigador continúa tras su idea fija —aunque no la haya formulado—, dejándose llevar por su pasión predominante en un recorrido sin final que tal vez tenga razón en llamar un método” (2015b, p. 11).

La figura del mariposeo da cuenta de lo que podríamos llamar una inquietud sobre la forma en movimiento: una metáfora simple pero efectiva para ilustrar la manera en la que la búsqueda de lxs investigadorxs parece seguir el ritmo de la temblorosa luz que atrae a la falena nocturna a su propia destrucción. No es casual que la falena sea a su vez una figura de la aparición, incluso, etimológicamente. Su nombre la emparenta con lo fenoménico: es una imagen del alma, del fantasma, de la fragilidad y la evanescencia de la imagen. Pero el problema de esta aparición es que nunca es fiable, completa o definitiva. Lo que aparece y desaparece no puede ser poseído o definido de manera completa y satisfactoria porque la intermitencia entre ser y no-ser no puede ser capturada como diferencia. La única forma de estudiar en detalle a la falena es quitarle la vida para disecarla y observarla, aquietada al fin pero despojada ya del distintivo e inaprensible atributo del movimiento.

La metáfora del mariposeo como método contempla necesariamente dos realidades: por un lado, es la manera en la que el método parece ejercitarse como un revoloteo aleatorio en torno a los objetos de análisis, pero también ilustra la naturaleza misma de cada uno de esos objetos cuyo carácter se revela o se oculta de forma imprevisible. Todo ese revoloteo incondicionado es una manera de abordar materiales de apariencia inasible cuando se renuncia a someter a los moldes de la racionalidad instituida la materia plástica del arte y del pensamiento que la piensa.

Si es posible hablar, entonces, de la manera en la que opera este “mariposeo” como método, es tratando de conferir una forma (cambiante) al deseo de saber, pues no hay imagen sin imaginación e investigar no es sino desear imprimir una posición, un aspecto aprehensible a lo que permanece desconocido.

La posibilidad del mariposeo interroga la intermitencia entre aparición y desaparición, y lo que busca, aquello tras de lo que va la teoría, sería el trazado mismo de ese itinerario imprevisible. El método se configura, entonces, como una insistencia interrogativa sobre ese movimiento de alas que anticipa la búsqueda que delinea “un camino sin fin”.

Ritmo de alas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

“Habría que considerar toda aparición como una danza o como una música, como un ritmo, un ritmo que vive de agitarse, de latir, de palpar y que muere, más o menos por la misma razón” (Didi-Huberman).

El ritmo, según su acepción antigua (sobre la que se cristalizó luego el uso metafórico con el que lo asociamos) se refería a las formas caligráficas, más específicamente al diseño de su trazado. Fue Benveniste quien a partir de una profunda pesquisa etimológica se propuso rehabilitar el sentido auténtico del término. De allí que Meschonnic retoma para su teoría poética la idea de *forma en movimiento*. En su permanente trazarse (pues el sentido nunca es lo dado o lo estático sino lo que se está moviendo), el ritmo como tal no está nunca revelado de antemano.

Tanto la crítica como el arte insisten en mirar de nuevo donde parece que no hay nada nuevo que ver, allí donde la mariposa, con un veloz movimiento, acaba de desaparecer y donde esperamos (quizás inútilmente) su reaparición.

Este batir metafórico de las alas del deseo de escritura dibuja un movimiento teórico, que llamamos, a partir de Henri Meschonnic, con el nombre de *ritmo*.

La noción de *ritmo* funciona como articuladora de toda su teoría poética y para ello debe apartarse primero del concepto sin matices heredado de la lingüística. Para ello es necesario redefinir el término, más allá del rol accesorio que le confiere ser un índice de la versificación, con el fin de convertirse en un operador de lectura crítica que mime la plasticidad del objeto de análisis.

El sentido habitual de ritmo, definido de forma general y abstracta por la teoría lingüística (Ducrot; Todorov, 2014, p. 222), designa la realización en la lengua de determinados esquemas métricos, de sucesión, alternancia y repetición independientes del sentido. Tradicionalmente, la noción de ritmo como elemento formal y operativo a la que recurre la teoría del signo, se define y categoriza como una noción estructural y no semántica, es decir, como un nivel de análisis entre otros (Meschonnic, 2007, p. 68). A partir de la “restauración histórica” que lleva a cabo Émile Benveniste para fundar una significación auténtica del concepto, Meschonnic replantea el rumbo de una teoría poética a partir del ritmo como un operador de lectura flexible.

En un artículo de 1951 publicado luego en *Problèmes de linguistique générale* (1966)¹ el lingüista revela, a través de una rigurosa revisión del uso del término en fuentes antiguas previas a Platón (que fue quien instauró el uso metafórico de “ritmo” para referirse a la danza y a la música en el sentido que terminó por cristalizarse), un significado obliterado por el uso que resulta fundamental para entender el ritmo por fuera de la acepción categorial y subsidiaria a la que fue relegado. Así presenta este hallazgo Meschonnic (2007) en *La poética como crítica del sentido*:

A partir de Benveniste, el ritmo puede ya no ser más una sub-categoría de la forma. Es una organización (disposición, configuración) de un conjunto. En tanto el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso. El ritmo es organización del sentido en el discurso. Si es una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. (P. 69).

De tal forma, el *ritmo* ya no designa un nivel de análisis distinto y yuxtapuesto, sino que es el nombre que le damos a la “organización del sentido en el discurso”: “lo «suprasegmental» de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras” (2007, p. 69). Desde la visión meschonniquiana, Adela Busquet (2016) explica esta dinámica del sentido señalada por Meschonnic advirtiendo que

el sentido no ocurre solamente a partir del significado de las palabras, tampoco únicamente por su mera forma (otro de los polos idealizantes de cierta ‘teoría del lenguaje’), sino que el sentido (que es el ritmo) ocurre por lo que una obra le hace a su lengua. (2016, p. 9).

Cuando Benveniste reescribió la historia de la palabra², cambió no solamente el estatuto teórico del término, sino que a partir de entonces esta noción deja de estar al servicio de un dualismo que ilustra la oposición entre forma y contenido, y puede ser caracterizado según su auténtico valor semántico como *disposición*, en tanto señala las “configuraciones particulares de lo que se mueve” (Benveniste, 1966, p. 333) o “arreglo característico de las partes en un todo” (1966, p. 330).

Esta nueva mirada sobre el sentido de la palabra rescata su original y amplio carácter de “forma del movimiento” (Benveniste, 1966, p. 334), de “fluimiento”, que señala Barthes (2003, p. 50) y permite dejar de lado la definición cristalizada por el uso que lo mantenía en el dominio exclusivo del signo y del lenguaje, en tanto el discurso es un uso de los signos y el uso de los signos es una elección, una serie de elecciones en el sistema de signos preexistente (Meschonnic, 2007, pp. 67-94).

También el filósofo del arte, Henri Maldiney, encuentra, en el hilo de Ariadna de la etimología de ritmo, un operador de lectura para el pensamiento estético. En el artículo “La estética de los ritmos” (2016) propone la noción de ritmo como forma de ordenamiento del caos, como “respuesta al abismo ... en el que el movimiento no es hundimiento sino emergencia” (p. 41), al tiempo que señala que el carácter primordial del ritmo ya está presente en nuestra más elemental experiencia del tiempo y del espacio, como “comunicación primera con el mundo ... en la que el sentir se articula con el moverse” (p. 42). Asimismo, Maldiney exhorta a diferenciar el ritmo de la cadencia por cuanto “un ritmo verdadero es incompatible con la medida exacta de sus elementos fundantes” (p. 43), partiendo del mismo supuesto benvenisteano que Meschonnic:

Por un extraño pero significativo encuentro, sucede lo mismo con el griego ῥυθμός [*rhythmos*] (de donde viene ritmo). Al estudiar la noción de ritmo en su expresión lingüística, É. Benveniste muestra y demuestra que, a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

pesar del sentido del radical $\rho\upsilon$ (= color) sobre el que ha sido formado, la palabra $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ no designa un fenómeno de circulación, de flujo, sino la configuración asumida en cada instante determinado por un “móvil”: $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ quiere decir entonces *forma*, como $\sigma\chi\eta\mu\acute{\alpha}$ (= esquema). Pero otra especie de forma. (P. 45).

Maldiney recurre al estudio de Benveniste para esclarecer el origen de la confusión terminológica entre ritmo y esquema usados como sinónimos de “forma” por los autores griegos³, por cuanto considera esta distinción primordial para separar la idea de forma como $\sigma\chi\eta\mu\acute{\alpha}$ (*esquema*: forma fija, establecida o rígida), de la de forma como $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ (*ritmo*: forma fluida), aquella que se desarrolla en el tiempo y no constituye por tanto una forma estática sino siempre movediza.

Esta aclaración pone de relieve la idea de ritmo como forma en movimiento, y especialmente en la teoría del arte, como necesaria expresión de la imagen-tiempo. En tanto el arte es, según este autor, “la perfección de las formas inexactas” (p. 49), el secreto de la perfección del arte, sugiere Maldiney, recuperando la palabra de un pintor taoísta, se encuentra en la imperfección, puesto que solo así puede resultar “infinita en su efecto” (p. 49).

Aleteo inapropiable del poema

“Para nuestra mirada, ¿no valdría más una mariposa que huye pero que está viva -moviéndose errante, mostrando su belleza y ocultándola sucesivamente con sus aleteos- aunque no consigamos conocerla bien y resultara bastante frustrante, cuando no inquietante?” (Didi-Huberman).

La adopción de un método crítico resulta incompatible con la idea de un prospecto único que pronostique sentidos y funde itinerarios previsibles. Contrariamente a la aplicación de cualquier procedimiento que garantice resultados medibles, el método crítico exige cada vez un acto de creación; uno que, en tanto “*hacer*”, despliegue y desdoble (aunque no sin conflicto) la *poiesis* literaria. Tal exegesis reclama, pues, la réplica de la forma *poietica* en el modo que inventa para seguirle los pasos: si “mariposean”, deben hacerlo a la par.

Sin embargo, no podemos ignorar que un “método” se vale de una serie de procedimientos sistemáticos para alcanzar un objetivo, incluso si este, como advierte Agamben, es custodiar celosamente, “la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable” (2006, p. 14). Desde esta perspectiva, tal sistematicidad no pretende garantizar simplemente el conocimiento cierto del objeto, sino hacer proliferar las opciones de una “búsqueda infatigable”, la llamada a pensar su dificultad y su distancia. El campo en el que se libra la disputa crítica no es estrictamente el del sentido, sino aquel en el que el sentido logra evadirse. De lo que finalmente hay que apropiarse —propone Agamben— es de la consciencia de la inapropiabilidad. Esta consciencia crítica que custodia el *no-saber* como potencia irreductible de la materia estética, por caso el poema, queda plasmada en el diálogo que entabla Jacques Derrida



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

(2009) con el pensamiento de Hans-George Gadamer en *Carneros* a través de la lectura de un poema de Paul Celan:

No estoy seguro de nada, aun si estoy seguro ... de que nadie tiene aquí derecho a estar seguro de nada. La certeza de una lectura incuestionable sería la primera necesidad o la más grave de las traiciones. Este poema sigue siendo para mí el lugar de una experiencia única ... lo ilegible ya no se opone a lo legible. Al permanecer ilegible, secreta y deja secreto, dentro del mismo cuerpo, infinitas posibilidades de lectura. (P. 41).

Tanto Agamben (2006) en el prefacio de *Estancias* como Derrida en *Carneros* destacan la observación de la interrupción, de la indecisión, de la postergación de la pregunta que libera un movimiento continuo de *inapropiabilidad* o *ilegibilidad*, que aunque “parece interrumpir el desciframiento de la lectura ... en realidad asegura su futuro” (Derrida, 2009, p. 35). Sobre la potencia crítica que desata esta inapropiabilidad/ilegibilidad en el ejercicio exegético, se dibujan cada vez itinerarios imprevisibles, constelaciones, partituras o como quiera que llamemos a las configuraciones singulares del sentido que se dan a leer.

Los desplazamientos de la lengua poética vuelven sobre sí mismos en la escritura crítica, aun (o, sobre todo) en la indefinición, en la interrupción de aquello que se resiste a la sistematización definitiva, generando un trazado que se revela como *ritmo*:

Si la escritura es lo que adviene cuando algo es hecho en el lenguaje por un sujeto que no lo había hecho así nunca hasta el momento, entonces esa escritura participa de lo desconocido. Es decir, del *ritmo*. La escritura comienza donde se detiene el saber. Y como el saber es el presente del pasado, se podría decir que la escritura es el presente del porvenir: el porvenir en el presente, en el momento en el que tiene lugar. Entonces, en ciertos casos, si no siempre, es un pasado que continúa teniendo futuro. (Meschonnic, 2006, p. 280).

Lo que nos interesa de esta noción de ritmo que excede a la del signo es que se trata de una anti-semiótica: es una teoría que involucra al cuerpo (Meschonnic, 2007, p. 74), a la vez que hace imposible pensar por separado una teoría de la literatura de una teoría del lenguaje.

Si el *ritmo* es lo que se actualiza “como nunca antes” en la escritura y se manifiesta como desconocido, supone en su hacerse la suspensión del saber (el saber que es siempre lo sabido, es decir, aquello cuya sola afirmación lo hace corresponder al pasado). Si la escritura como ritmo “es el presente del porvenir”, nos hallamos ante una actualidad que nos precede, porque sigue siendo más allá de sí misma, continúa escribiéndose en lo desconocido que se anticipa a la pregunta.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

Una escritura crítica tal se realiza como lo desconocido que continúa escribiéndose en tanto el método, como esa “pasión predominante” que guía el recorrido, (citando a Didi-Huberman) es capaz de adaptarse a la temporalidad fugitiva que impone el movimiento de la intermitencia entre aparición y desaparición.

El ritmo como método, como intento de sistematización de lo que no puede ser captado más que en la misma inestabilidad que hace perderlo de vista, propone de antemano sacar de circulación *lo sabido*. El ritmo propone así convertirse en un operador del sentido que permita interrogar el sentido de la escritura como el acontecimiento futuro que se mantiene *ilegible* respecto del anacronismo de la pregunta.

Ante la insistencia de un sentido siempre postergado del poema parece necesario preguntarse si en tales circunstancias un método aún es posible. Sin embargo, llevar la discusión hacia el problema de la inaccesibilidad del sentido solo aviva la resistencia teórica hacia una escritura que, como la poética, se hace en un conflictivo margen de inapropiabilidad. El mismo Meschonnic insiste en el rigor de un método que permita interrogar la obra poética desde su propia lógica de riesgo. La escritura crítica no conoce de antemano las respuestas, sino que ensaya un *ritmo* (pongamos por caso el “aleteo”, “el mariposeo”) que se pliega a las *formas* propias de la escritura que interroga. Si se quiere, se pliega a una ética mallarmeana de lo que, “como nunca antes”, se despliega en su calidad de *ritmo* (de forma singularmente dada) a través de un “golpe de dados” que dibuja una distribución azarosa del sentido y que, entanto desconocido, se sigue escribiendo en un imprevisible porvenir.

La escritura poética y la crítica proponen el desafío de pensarse por fuera de los saberes instituidos porque la pregunta por el objeto reclama un permanente movimiento. El texto poético se sigue escribiendo cuando se detiene la escritura. Todos los sentidos que convoca se dicen en un futuro próximo, nunca lo suficientemente actual como para ser alcanzado por una asertividad tal que permita su clausura. La escritura crítica se propone alcanzar una “correspondencia rítmica” con el objeto, que ya no se dice en el presente de su propia enunciación, sino que, como el poema mismo, es promesa de un sentido venidero. En tanto la escritura crítica participa del impulso creativo de la obra, también ella se pliega al ritmo que aún ningún método ha pensado todavía, teoriza como inventa los caminos que no han sido revelados. El ritmo como método de análisis no describe, imagina; no replica, inventa escenarios posibles para lo que, no sabe cómo, está por venir. Pero la tensión de esta carrera de Aquiles y la tortuga entre el texto poético y el método es necesaria: si la escritura crítica no acepta rendirse a la incertidumbre del no-saber o del saber siempre por-venir, mal puede atender a las preguntas que la poesía genera en su extrañeza.

El ritmo se revela como forma imprevista, como novedad absoluta del lenguaje, cuando se detiene el saber; saber que solo busca desentrañar un supuesto sentido oculto del texto y traducirlo en una paráfrasis legible. Pero no se trata de un saber científico o disciplinar sino más bien de *lo sabido* en el sentido de lo dicho, es decir la arrogancia a la que se enfrenta todo nuevo *no-saber*. De este modo, la forma de conocimiento y abordaje del texto poético exige de su método menos un *saber* instituido que un plegarse al *saber-hacer* que interroga las posibilidades que la experiencia del lenguaje pone en juego cada vez.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

La forma como método o la *fórmula* del mariposeo

“Por definición, el investigador va tras algo que no tiene a mano, una cosa que se le escapa, que desea ... Cosa que, por supuesto, nunca conseguirá capturar ni dominar. En caso contrario, se acabaría lo esencial, la propia búsqueda o investigación como movimiento” (Didi-Huberman).

Investigar pone las cosas en movimiento, supone darle forma a la materia plástica de un objeto aún por conocer: la forma de una lectura que habrá que imaginar primero. Es por esto que Didi-Huberman insiste en que quien investiga no solo está detrás de algo que se le escapa, sino que debe aprender a moverse al ritmo que la perplejidad demanda. Esta fuga constante es, sin embargo, la razón misma para seguir investigando, pues no hay respuesta lo suficientemente satisfactoria que consiga clausurar caminos de búsqueda. Si el objeto de análisis parece escapar a los intentos de captura es porque está en movimiento: aparece y desaparece, *mariposea*. Del mismo modo el investigador también *mariposea* entre materias heterogéneas, aunque termine por quedarse solo con una o con ninguna. Las ideas, las hipótesis también aparecen y desaparecen al ritmo de la materia fugitiva de la *pasión dominante*. Las dos dimensiones, una mental (la del investigador) y una sensible (la del objeto), no son realidades que puedan considerarse independientemente, sino que guardan entre ambas una relación paradigmática: se establece entre ambas una relación de inteligibilidad (Agamben, 2018, pp. 34-37). De tal modo, el “mariposeo” termina por decir menos sobre la plasticidad y el devenir de las formas observadas que de la audacia investigativa que hace renunciar al sujeto que investiga al control de la maquinaria crítica según reglas preestablecidas.

Para hacer entrar en juego al ritmo, es necesario pensar en un método que tenga la forma como paradigma, pero una cuyo carácter paradigmático no recaiga, paradójicamente, en su predictibilidad, pues dicha forma quizás no pueda definirse más que en el momento de su trazado. Si es posible pensar una teoría del movimiento de las formas o de las formas en movimiento cuyo carácter entrópico ponga en juego el principio de incertidumbre, esa es quizás la del ritmo: más un *hacer* que un *saber*, o un saber que se sabe en el acto mismo de *hacerse* más que un saber de lo sabido, es decir, de la serie de procedimientos y efectos de conocimiento reconocidos como válidos en un momento determinado (Foucault, 1995).

Si tal teoría se distingue por su carácter performativo, el *método*, como el gesto de la acción que la (re)produce, conserva al mismo tiempo el sentido de creación y producción, es decir, la facultad imaginativa que lo pone en marcha y que le confiere una potencia ficcional.

En el ensayo “Imaginar/hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas” (Maccioni, Milone y Santucci, 2019), las autoras plantean la posibilidad de pensar un método “profanatorio” del hacer crítico convencional al que definen como *ficción teórica* cuya tarea supone:

Abrir un *uso libre* de la potencia común (de la ficción), vale decir, abrir el juego con ese común *poiético* que es el lenguaje y hacerlo ignorando la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

separación que imponen los campos disciplinares. Profanar será también, entonces, liberar la inscripción de una práctica (la ficción, por caso) de una esfera determinada (la Literatura), disponerla para un nuevo uso, es decir: *usar su potencia* para imaginar teorías “que imiten la forma de la que se han emancipado”. (Maccioni et al., 2019, p. 315).

Las figuras, en tanto son “operaciones críticas de lectura”, como señala Barthes (2003) en el seminario que citan las autoras, “surgen de un acto concreto de leer, en un movimiento de acomodación... donde la fuerza material y plástica de la figura se expone en un pliegue singular de lenguaje.” En tales movimientos, las figuras constituyen *operadores* en tanto “lo indirecto, lo oblicuo, lo obliterado de las insistencias que surgen de las lecturas nos conducen a la necesidad de imaginar caminos, métodos, maneras, medios, donde no se resigna la potencia de la ficción” (Maccioni et al., 2019, p. 313).

Esta *potencia de la ficción* supone, entonces, *imaginar teorías* a partir de las fabulaciones que el lenguaje genera a través de insistencias de escritura que permiten “conjugar el trabajo de las figuras con la apertura de un método que combina imaginar y hacer de un modo singular y sugerente” (Maccioni et al., 2019, p. 315). Este modelo visibiliza la manera en que la obra misma entreteje con la materia teórica un ritmo que le resulta propio. Desde esta perspectiva es posible *poner a trabajar* las figuras, en una operación crítica de lectura que permita pensarse en los términos libres de una *ficción teórica*.

La potencia performativa del *hacer* inventivo sirve al modelo metodológico para describir los movimientos que dibujan, al interior de los objetos de análisis, las figuras que los describen. La ficción crea un espacio racional para desarrollarse, así como la teoría crea un campo para poblarlo de conceptos. El ritmo bien puede ser un argumento conceptual de esa ficción.

El ritmo, cuyo carácter metodológico puede traducirse en términos de “mariposeo”, no funciona a través de elementos paradigmáticos ejemplares o singulares, sino más bien de lo que, con Agamben, identificamos como una *ontología paradigmática*. Este carácter ontológico dirime entre movimientos de aparición y desaparición, atiende a la inmanencia de los rasgos de heterogeneidad, diseminación, plasticidad, utopía, más atento a la trama de inteligibilidad recíproca de sus elementos que al análisis estricto.

Hacer crítica en el sentido de “inventar” o “imaginar” una trama teórica posible, al modo en que procede la ficción, desobedece los mandatos que atan la tarea crítica a los *a priori* discursivos que devienen instituyentes. Tales procedimientos no renuncian al conocimiento, pero tampoco resignan “el deseo de escritura que subyace a la lectura” (Maccioni et al., p. 320).

Pero ¿de qué está hecha tal ficción que permite poner en cuestión los modelos racionales y razonados de la ciencia? No está de más recordar que toda ficción no es nunca, si pretende funcionar eficazmente como tal, un ardid de fantasía irresponsable. Antes bien, como lo apuntaba ya Aristóteles en la *Poética*, la ficción no supone falta de realidad, sino que, por el contrario, exige una intensificación de la racionalidad. En tal sentido, las ficciones son “más filosóficas” que la experiencia ordinaria porque no cuentan como las cosas son (bajo el efecto de la casualidad), sino más bien como *podrían ser*,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

bajo una estricta y razonada observancia de la causalidad. Sin embargo, más allá de una rigurosa progresión de causas y efectos, finalmente la peripecia desbarata lo previsible. La credibilidad de la ficción está en que las expectativas (lo que se espera a partir de los modos de operar del paradigma) terminan por invertirse (Rancière, p. 9). La ficción es inmanente: debe crear sus propias condiciones para funcionar y descartar toda presunción que no vaya de lo singular a lo singular, en una relación uno a uno en el que cada abrir y cerrar de alas traza una forma única. Una ficción es, antes que nada, una matriz teórica.

Apariencias, expectativas o hipótesis: se trata en definitiva de un modelo de racionalidad ficcional que no se limita, como sugiere Rancière, al ámbito de la poesía. Es, sin más “la matriz estable del saber que nuestras sociedades construyen sobre sí mismas” (p. 10).

Lo que aparece

“El poeta es poeta cuando no sabe lo que hace. El teórico es teórico cuando reflexiona sobre lo que no conoce. El traductor es traductor cuando da a oír lo que hace un poema y no solamente lo que dice. Oír lo que la traducción borra. Los tres tratan de encontrar las preguntas que las respuestas de lo cultural esconden” (Meschonnic).

Volvamos a la idea de *ritmo* como novedad teórica y como método de anticipación. Si el ritmo no es más que *performance*, como método se sistematiza de lectura en lectura. Va de lo singular a lo singular y como paradigma de flexibilidad de la forma en movimiento opera a través de analogías de plasticidad. Si como plantea Meschonnic a partir de la noción de ritmo, “el teórico solo es teórico cuando reflexiona sobre lo que no conoce” (2006b, p. 9) en cuanto trata de reformular los interrogantes a los que la arrogancia de la cultura le ha dado una respuesta uniforme y a menudo insatisfactoria, entonces, la idea de una *ficción teórica* bien puede imaginar sentidos *por venir*, más allá de lo sabido.

La ficción teórica, al menos como la plantean las autoras de “Imaginar/ hacer” (Maccioni et al., p. 316) a partir de la lectura que realizan de un ensayo de Pierre Bayard, pone en escena “pluralidad de fantasmas inconscientes que atraviesan nuestras lecturas” y que no se cierran en conclusiones únicas. Tanto la ficción como la teoría, en tanto “modos singulares de cálculo”⁴ (Milone, 2022, p. 62) producen e imaginan nuevos objetos cuando se invierten sus flujos performáticos. En este razonamiento, Milone sigue a Libertella cuando propone como ejercicio “leer teorías como poemas y poemas como teorías”. ¿Pero cómo funciona realmente el ejercicio de leer la ficción como teoría?

A propósito de la ficción en su forma más clásica, Rancière señala que “entraña una relación doble del saber con la ignorancia” (p. 11), pues en ella los personajes pasan de la felicidad a la pena, de la ignorancia al saber. El *saber* de la ficción es, entonces, no un saber de las certezas, sino un saber de lo inesperado, un *saber* de la espera o de la expectativa en la que acechan los giros imprevistos, la peripecia.

Aunque ficcionalizar es darle forma a lo que no existe, tal forma resultará, en cierto sentido, paradigmática. Sin embargo, esta función paradigmática se limita más bien a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

señalar, como lo prueban otras teorías/ficciones existentes, que como “matriz de pensamiento” cualquier analogía resulta, por naturaleza, fiable. Sobre este rumbo, el primer paso del abordaje metodológico que se debe considerar es un plan de escritura que tenga en cuenta la variabilidad imprevisible del *ritmo* como *forma en movimiento*. Como la ficción, aunque fiable en tanto verosímil, no es seguro a dónde lleva. Quizá el análisis pueda llevar al límite al aparato metodológico, pero la disposición del sentido continúa, en tanto *ritmo*, poniendo fuera de alcance la posibilidad de fijar una interpretación.

El método no pretende en este sentido establecer una única lectura legítima del texto. Recordemos que el alto, paradójico precio de inmovilizar la belleza de la mariposa con un alfiler en una plancha de corcho implica también que su cualidad más preciosa e inaprensible deviene inobservable. No es fácil estudiar en detalle a la mariposa que revolotea, pero tampoco se puede capturar su naturaleza completa matándola para atesorarla en una caja entomológica. Esa es también la naturaleza del *ritmo*. Es todo lo que la mariposa es: no solo su materia física, sus colores y sus formas sino toda su levedad en marcha, el azaroso *mariposeo* que la hace una imagen-movimiento.

En este sentido, el método del mariposeo reclama ser un asunto de imaginación, de invención de figuras y de ficciones: antes que la afirmación de un sentido de la obra, tiende a des-obrar lo sabido de las clasificaciones, a la fuga y al devenir imprevisibles, que supone “encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (Deleuze, 2006, p.14). Lo que se “aprende” es tanto el modo de ser del objeto (las insistencias, las afinidades, los gestos) como los recorridos que hicieron de la pregunta una travesía en lo desconocido.

La aventura crítica debiera revelar la inoperancia del éxito técnico, la falla del mecanismo que descubre un proceso de reescritura permanente del sentido. La palabra crítica reclama una escritura que se escribe, en común, entre la materia y su misterio como un reflejo del camino de hipótesis, de preguntas irresueltas que el lenguaje hecho *ritmo* desobra en su “hacer”: un hacer que ya no tiene que ver con la producción y el acabamiento, sino con la interrupción, la fragmentación, el suspenso (Nancy, 2000, p. 42). Ese *hacer* es en sí mismo un hecho de lenguaje: “el ritmo entendido como hecho, hechura, es la materia del sentido” (Busquet, 2016, p. 10).

La noción de ritmo impulsa la búsqueda de figuras con potencia de análisis: esto es, figuras de movimiento y en movimiento, figuras móviles o más bien coreografías de figuras que puedan leerse en el pasaje mismo de su devenir inteligible, en el pasaje de su apertura a su ocultamiento. Al abrir el juego imaginativo de la investigación a la atracción de la metáfora plástica, evocamos nuevamente la figura de la mariposa que materializa la idea de aquello que solamente puede observarse en movimiento. ¿Qué movimiento? El del azar del aleteo, el revoloteo libre e incondicionado, el *mariposeo* que, como una *tirada de dados*, traza el azaroso itinerario de un camino inexplorado.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.

Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso.
- Agamben, G. (2018). *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos. Soluciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. CABA: El Cuenco de Plata.
- Benveniste, É. (1966). La notion de «rythme» dans son expression linguistique [La noción de “ritmo” en su expresión lingüística]. En Autor, *Problèmes de Linguistique Générale, 1*, 327-335. París: Gallimard.
- Busquet, A. (2016). Materialismo, muerte y lenguaje. *Cuadernos materialistas*, (1), 6-15. Recuperado de https://ca36940f-8c79-42e0-9c57-6d82bf92bd0e.filesusr.com/ugd/848f09_69e34348914d4d5db8bd723eb5709d64.pdf
- Canseco, A. (2014). Escribir la lectura. Consideraciones en torno al método en el abordaje teórico-crítico de la obra poética. En G. Milone (Ed.), *Violencia y método. De lecturas y crítica*. CABA: Letranomade.
- Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción.
- Derrida, J. (2009a). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (2009b). *La difunta ceniza*. Adrogué: La Cebra.
- Derrida, J. (2017). *Psiché. Invenciones del otro*. Adrogué: La Cebra.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Trad. por Antonio Oviedo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición, 1*. Madrid: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2015c). *Falenas. Ensayos sobre la aparición, 2*. Madrid: Shangrila.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2014). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. CABA: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1995). *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Maccioni, F., Milone, G. y Santucci, S. (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Revista Landa*, 8(1), 311-323. Recuperado de <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202950/19.%20Santucci%20Milone%20Maccioni-%20Imaginar%20hacer.pdf?sequence=1>
- Maldinay, H. (2016/1967). La estética de los ritmos (Trad. por Guadalupe Lucero). *Cuadernos materialistas*, (1), 38-58. Recuperado de https://ca36940f-8c79-42e0-9c57-6d82bf92bd0e.filesusr.com/ugd/848f09_69e34348914d4d5db8bd723eb5709d64.pdf
- Meschonnic, H. (2006a). *La rime et la vie*. París: Gallimard.
- Meschonnic, H. (2006b). *Vivre poème*. Reims: Dumerchez.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. CABA: Mármol Izquierdo.
- Milone, G. (2022). *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencia de la voz*. Santiago de Chile: Mímesis.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante* (Trad. por J. M. Garrido Wainer). Santiago de Chile: Arces-Lom.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nancy, J-L. (2013). Hacer, la poesía (Trad. por Gabriela Milone). *Revista Babedec*, 3(5), 155-163. Recuperado de <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/15622/Hacer%2c%20la%20poes%C3%ada.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Nancy, J-L. (2014). *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza.

Notas

¹ Benveniste, E. (1966). La noción de «ritmo» en su expresión lingüística. En *Problemes de linguistique générale* (pp. 327-335). Paris: Gallimard. El artículo publicado originalmente en *Journal de Psychologie* (1951) no se encuentra incluido en la traducción (*Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1966) junto a otros textos que permanecen inéditos en castellano. Aquí tomamos como referencia la traducción de Felipe Kong Aránguiz.

² No es precisamente un equívoco en la derivación del sentido de *ritmo* lo que revela el estudio de Benveniste, sino de qué manera la cristalización de usos figurados (en Platón, por ejemplo) llevaron al desuso y posterior olvido del sentido original del término que en realidad persiste, aunque oculto, en la noción moderna.

Benveniste advierte que, tal como fue transmitido durante un siglo de gramáticas comparadas, se derivó la palabra ῥυθμός como el abstracto de “fluir”/ῥεῖν/ referido a “los movimientos regulares de las olas”. Según esta etimología extendida no resulta extraño pensar que los hablantes hayan tomado de la naturaleza algunos sentidos elementales como la idea de ritmo a partir del movimiento del mar. Sin embargo, y tras un meticuloso seguimiento del término ῥεῖν y sus derivados, Benveniste advierte el malentendido. Pues no hay un error morfológico en relacionar ῥυθμός y ῥέω. Sin embargo, semánticamente no refieren a la misma raíz: «ritmo» y «fluir» no pueden referir ambas al movimiento repetitivo de las olas: ῥέω y todos sus derivados (ῥεῦμα, ῥοή, ῥόος, ῥυάς, ῥυτός) refieren a la noción de «fluir», pero el mar no «fluye» (Benveniste, 1966, p. 327).

Del análisis de fuentes antiguas concluye que ῥέω se dice del mar, mientras que ῥυθμός (*rythmos*) nunca se utiliza para describir el movimiento de las olas (existen en griego términos más precisos para designar este movimiento). Por su parte, lo que fluye es, por ejemplo, el río, pero, advierte Benveniste, el río, no ilustra el sentido de periodicidad y repetición que se le ha atribuido históricamente a la idea de ritmo: en fuentes antiguas, ῥυθμός, no se aplica al agua que fluye, ni significa *ritmo*. Al respecto, Benveniste advierte que la confusión de las derivaciones puede deberse a dos formas dialectales, ῥυθμός y ῥυζμός, que coexistieron en el uso de poetas y dramaturgos jonios y que luego se trasladó a la prosa ática.

Advierte Benveniste en su análisis que es en el vocabulario de la antigua filosofía jónica donde captamos el valor de ῥυζμός, especialmente gracias a los creadores del atomismo, Leucipo y Demócrito, y de las citas que Aristóteles toma del primero, observamos que una de las palabras claves de su doctrina, ῥυζμός, se ha transmitido en su significación exacta. Las conclusiones a las que Benveniste arriba sostienen que del análisis de las fuentes antiguas se desprende que el término ῥυθμός no se utiliza nunca con el sentido de «ritmo» actual y nunca se aplica al movimiento regular de las olas. Su sentido habitual es el de «forma distintiva, figura proporcionada; disposición». El análisis detenido de las fuentes demuestra que siempre su uso señala la idea de “ordenamiento característico de las partes en un todo”.

El análisis revela que la palabra aparece ligada inicialmente a la descripción del dibujo de las letras, del trazo de su forma. Su uso estaba reservado a designar la configuración de los signos de escritura (Benveniste, 1966, p. 332). En la aguda observación que realiza al final del artículo sobre los sinuosos caminos que puede seguir la evolución de los usos de la lengua y nuestra relación con ella, Benveniste advierte sobre los riesgos de la metáfora.

³ Maldiney cita a Benveniste (1966, p. 333, en Maldiney, p. 45) para esclarecer el origen de la confusión terminológica entre ritmo y esquema como sinónimos de “forma” y señala que cuando los autores griegos convierten ῥυθμός en σχῆμα, y nosotros mismos replicamos esa traducción, se trata solo de una aproximación. σχῆμα hace referencia a una “forma” fija que se realiza o se postula como un objeto. Por el contrario, ῥυθμός en función de contexto, “designa la forma en el instante que es asumida por el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

movimiento”; esto es forma móvil, fluida: “conviene al *pattern* de un elemento fluido, a una letra arbitrariamente modelada, a un vestido que arreglamos a voluntad, a la disposición particular de un carácter o de un humor. Es la forma improvisada, momentánea, modificable”.

⁴ En el ensayo “Materia fónica: una ficción” (*Ficciones fónicas. Materias, paisajes, insistencias de la voz*, Mímesis, Santiago de Chile, 2022), la autora Gabriela Milone pone en práctica una *ficción teórica* singular a través de su conceptualización de lo que llama “ficción fónica”. Su punto de partida es la “fábula sonora” a partir de la cual recoge, más que argumentos verificables, relatos que alejan el pensamiento sobre la voz y el lenguaje de los grandes postulados de la lingüística y la ciencia fonológica. Lo que las “fábulas fónicas” le permiten, como vías alternativas del pensamiento, es explorar derroteros inusuales, hallazgos menores o desapercibidos por los discursos de la ciencia que revelan caminos imprevisibles mediante los cuales formular las bases de una “lingüística in-disciplinar”. Para recorrer este camino, la misma autora ofrece una guía de abordajes originales a partir de cuyas derivas construye las suyas propias, pues los autores que convoca, Agamben (2016, pp. 35-54), Nancy (2014), Barthes (2002, pp. 99-102), de algún modo también recurren en sus respectivas y libérrimas escrituras, a una construcción teórica afín al concepto de *ficción* que postulamos. Estas escrituras que “imaginan” vías alternativas para pensar la voz y la lengua poética, no se reducen a experiencias meramente estéticas o privadas de un pensamiento singular. Su potencia teorizante se despliega en la diseminación de nuevos agenciamientos igualmente originales y potentes que se abren a lo común y desafían a pensar la ficción como teoría y la teoría como ficción.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Adriana Canseco, Perspectivas sobre una ficción alada o el mariposeo como método. Método, crítica y poética en la noción de *ritmo*, pp. 8-21.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43328>

**«Leer lo que nunca fue escrito»:
Constelaciones de la letra entre Benjamin y Mallarmé¹**

Marcela Rivera Hutinel

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, Chile

marcela.rivera@umce.cl

ORCID: 0000-0002-7456-105X

Recibido 18/08/2023. Aceptado 19/09 /2023

Resumen

“Repensar la lectura e investirla de una función crítica”. Con esta fórmula Pic y Alloa dan a pensar el concepto de legibilidad (*Lesbarkeit*) en Walter Benjamin, enlazado a la irrupción de una sorprendente *figura* de la lectura: «Leer lo que nunca fue escrito». El presente ensayo da a pensar los alcances de esta fórmula en el encuentro entre Benjamin y Mallarmé, mostrando cómo la lectura de lo no escrito se vincula con la “lectura estrellada” por la experiencia poética del *Coup de dés* de Mallarmé. La imagen de las constelaciones, lectura de estrellas que nos remite a la infancia de las formas de leer del mundo, permitirá perfilar el “uso imaginativo de la lectura” que se abre paso tanto en la escritura de Mallarmé como en el pensamiento benjaminiano, haciendo que “esta práctica” adquiera una inusitada potencia crítica, incluso revolucionaria.

Palabras clave: *lectura; constelación; infancia; Walter Benjamin; Stéphane Mallarmé*

**«Reading what was never written»:
Constellations of the letter between Benjamin and Mallarmé**

Abstract

“Rethinking reading and investing it with a critical function”. Pic and Alloa present with this formula the concept of legibility (*Lesbarkeit*) in Walter Benjamin, linked to the irruption of a surprising figure of reading: «Reading what was never written». In the present essay It will be considered the scope of this formula in the encounter between Benjamin and Mallarmé, showing how the reading of the unwritten is linked to the "starry reading" through the poetic experience of Mallarmé's *Coup de dés*. The image of the constellations, a reading of stars that refers us to the childhood of the world's ways of reading, will allow us to outline the



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

"imaginative use of reading" that makes its way both in Mallarmé's writing and in Benjamin's thought, making that "this practice" acquires an unusual critical, even revolutionary power.

Keywords: *reading; constellation; childhood; Walter Benjamin; Stéphane Mallarmé*

I. La lectura «estrellada»

“Las constelaciones comienzan a brillar” (Mallarmé, 2016).

*Toute révolution est un coup de dés.*²

Es preciso “*volver a aprender a leer*” (Valéry, 2010, p. 81). En el momento de dar cuenta de la profunda impresión que causó en él el encuentro con *Un Coup de dés* de Mallarmé, Valéry remarca que el saber de la lectura vacila ante este poema que parece “elevar al fin una página a la potencia del cielo estrellado” (p. 73). Esta correspondencia entre los astros relumbrando en el firmamento y la experiencia de lectura que suscita esta “obra sin parangón” (p. 80) será persistente en la memoria del que fuese acaso su primer lector: “El conjunto me fascinaba como si se hubiera propuesto un nuevo sistema estelar en el cielo; como si hubiera aparecido una constelación que al fin significara algo” (p. 71). La noche de 1897 en la que caminaba junto al poeta luego de que este, en su casa de Valvins, le mostrase “las magníficas hojas de pruebas de la gran edición compuesta en Lahure”, Valéry cuenta que no pudo dejar de observar “el innumerable cielo de julio”, imaginando que ambos marchaban, bajo las estrellas consteladas de ese cielo de verano, como “fumadores oscuros, en medio de la Serpiente, el Cisne, el Águila, la Lira”:

Caminábamos. En lo profundo de una noche así, entre las frases que intercambiábamos, pensé en la maravillosa tentativa: ¡qué modelo, qué enseñanza, allá arriba! Allí donde Kant, bastante ingenuamente tal vez había creído ver la Ley Moral, Mallarmé percibía sin duda el imperativo de una poesía: una Poética. (Pp. 72-73).

“¡Qué modelo, qué enseñanza, allá arriba!”, exclama Valéry, al comprender que Mallarmé percibe en las constelaciones —esas configuraciones que el hombre comenzó a trazar imaginativamente en la superficie celeste— el destello de un imperativo poético que exige transformar radicalmente el arte de leer. Pero el poeta no será el único que atisbe, con la mirada puesta en los astros, la emergencia de otros modos de leer y de pensar la lectura. Ocurre de manera semejante en el caso de Walter Benjamin. Retomando la extraordinaria fórmula “leer lo que nunca fue escrito” (“*was nie geschrieben wurde, lesen*”) —acuñada por Hugo Von Hofmannsthal en su obra *El loco y la muerte*—, Benjamin da a pensar con ella



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Marcela Rivera Hutinel, «Leer lo que nunca fue escrito»: Constelaciones de la letra entre Benjamin y Mallarmé, pp. 22-42.

una lectura que se anticipa al lenguaje, un modo del leer que no se conforma con restablecer una significación previamente codificada o *pre-escrita*. Esta frase de Hofmannsthal, que aparece en el artículo de 1933, “Sobre la facultad mimética”, pero también como exergo del convoluto M del *Libro de los pasajes* titulado “El *flâneur*” y en unas notas marginales a *Sobre el concepto de historia*, se habrá convertido —como subraya Lesmes— “en un auténtico hilo de Ariadna de la obra de Benjamin” (2011, p. 63). Así, en “Sobre la facultad mimética”, luego de introducir la fórmula de Hofmannsthal, “«leer lo nunca escrito»”, Benjamin apunta: “Esa lectura es la más antigua: leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, de las danzas o de las estrellas” (2007, p. 216). Como Benjamin, que vislumbra en las configuraciones estelares el temprano despuntar de un modo de leer —*la lectura de lo no escrito*— que le permite acrisolar otra «matriz de legibilidad» del mundo y de la historia —“lectura de estrellas, señala Galende, que Benjamin pone a la base de toda lectura” (2008, p.19), Valéry mira hacia las constelaciones para aquilatar los alcances de esta *lectura estrellada* por la experiencia poética de *Un Coup de dés*. El propio Mallarmé, por lo demás, le había expresado a Gide en una carta que esperaba darle al poema “un aspecto de constelación” (Valéry, 2010, p. 74).

Hacia el final de *Un Golpe de dados*, el poeta pone en relieve la que será su palabra-clave, y lo hace a través de un particular agenciamiento tipográfico: “UNE CONSTELLATION” irrumpe en medio de una inusitada constelación de palabras, gráficamente materializada en la página. Valéry recuerda que el poeta, con vistas a conseguir que las palabras en el texto pudieran constelarse, “había estudiado muy cuidadosamente (incluso en los afiches, en los diarios) la eficacia en la distribución de los blancos y los negros, a la vez que la intensidad comparada de los tipos”; en dicha “disposición tipográfica”, afirma, era preciso reconocer “lo esencial de su tentativa” (2010, pp. 72-73). Benjamin, leyendo a Mallarmé, también repara en la atención que el poeta presta a la profunda transformación de la escritura por efecto de la industrialización. Así, en el texto “Censor jurado de libros”, con la mirada puesta en “las nubes de langosta de la escritura” que sobrevuelan sobre el habitante de la gran ciudad, Benjamin escribe: “Mallarmé, que desde la cristalina concepción de su obra, sin duda tradicionalista, vio la verdadera imagen de lo que se avecinaba, utilizó por vez primera en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica” (1987, p. 38). La “yuxtaposición” entre “el poema más elevado y la prensa cotidiana” avisa que Mallarmé habría advertido la necesidad de leer esta inusitada “especialización del sentido” (Pic, 2012, p. 257). Mallarmé se convierte, como luego lo haría Benjamin, en lector de la ciudad, recorriéndola como una vasta sala de lectura. Esta “escritura arrastrada a la calle”, cuya verticalidad y dispersión Mallarmé habría incorporado visionariamente en el poema, porta para Benjamin un carácter expresivo que exige ser dilucidado, como lo muestra su proyecto de lectura de la ciudad de París:

Hace muchos años, apunta en el *Libro de los pasajes*, vi en el suburbano un cartel que, si en este mundo las cosas fueran como debieran, habría encontrado admiradores, historiadores, exégetas y copistas tanto como cualquier gran poesía o cuadro³. (2005, p. 194).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entreverando lo que ha aprendido de la lectura de la ciudad y de la lectura de estrellas, el poeta pone en obra un gesto sin precedentes en la escritura poética. Mallarmé “prosigue negro sobre blanco” —experimentando con el uso de las tipografías y el espacio entre las letras— aquello que en “el alfabeto de los astros” dispone su trazado titilante “sobre campo oscuro” (Mallarmé, 2016, p. 40). Mallarmé, comenta Blanchot en *El libro que vendrá*, no habrá dejado de pensar en esta semejanza entre “espacio cósmico” y “espacio literario”: “el problema del cielo y de la estrella [es] el gran enigma del *Coup de dés*”; “poema en el que, al subsistir sólo el espacio de las palabras, ese espacio irradia con un puro fulgor estelar” (1969, pp. 73, 266). Retomando el vínculo tendido entre texto y firmamento, entre blanco de la página y cielo nocturno, Blanchot —junto con reconocer en la poética de Mallarmé el surgimiento de una “nueva concepción del espacio literario” (p. 263) —, vuelve a refrendar el sentimiento de asombro y estupor que se apodera del lector que se tropieza con este libro inopinado:

Para nosotros, tan familiares (creemos) de todo lo que no es familiar, continúa siendo la obra más improbable. Cabría decir que asimilamos con más o menos acierto la obra de Mallarmé, pero no *Un Coup de dés*. *Un Coup de dés* anuncia un libro muy distinto al libro al libro que todavía es nuestro: por él vislumbramos que lo que llamamos libro según el uso de la tradición occidental, en que la mirada identifica al movimiento de comprensión con la repetición de un vaivén lineal, sólo tiene justificación en la facilidad de la comprensión analítica. En el fondo nos es preciso reconocerlo: tenemos los libros más pobres que pueden concebirse y seguimos leyendo, después de algunos milenios, como si siempre no hiciéramos más que empezar a aprender a leer. (P. 265).

Introducir “un espaciamento de la lectura” (Mallarmé, 1982, p. 157), “sustituir la lectura ordinaria” (esa «lectura lineal» que entiende que leer es necesariamente “ir de una parte a otra” [Blanchot, 1969, p.70]), estos son los términos con los que Mallarmé había presentado su propio ejercicio poético. El prefacio de *Un Coup de dés* — “Preferiría que no se leyese esta nota, o bien que, una vez recorrida, se la olvidase...” — no es sino una invitación a aprender a leer de un modo diferente, que sin embargo no se ofrece con un afán de instrucción: “sin presuponer el futuro que tendrá este texto...” (Mallarmé, 1982, pp. 157, 159). Desafiando el vaivén continuo de la mirada, “enriquec[iendo] el dominio literario con una segunda dimensión” (Valéry, 2010, p. 74), este poema “improbable” invita a *recorrer* el texto con una “lectura superficial” (p. 74), una lectura en la que el sentido no está escondido en lo profundo de la obra —como se piensa tradicionalmente cuando se quiere *dar a ver* el sentido *velado* en la escritura—, sino que más bien se propaga como un efecto de superficie, siempre susceptible de reconfigurarse a partir de nuevas constelaciones entre los signos. “*Un Coup de dés* es, precisamente, eso: *un poema que se recorre*”, remarca bellamente Fernando García:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La lectura aún avanza, pero ya no según la convención de la izquierda hacia la derecha, o al menos no tan solo a través de ella; un movimiento no lineal se le interpola, un movimiento deslizante y discontinuo que no necesariamente avanza, sino que también retrocede, salta, sube, baja, se pierde, toma diagonales, se arremolina, se detiene, acelera, en fin, tal como avanzan también los sueños o una bailarina baila. (2016).

“El espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse”, afirma Barthes en *El susurro del lenguaje* (1994, p. 70), teniendo a la vista la inusitada *textura* de este poema que esparrama letras, marcas negras sobre la página en blanco, como un niño que juega diseminando objetos en los que trastabilla la autoridad interpretativa. Refiriéndose a Mallarmé, Barthes señala en “La muerte del autor”: “Toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como ya se verá, es devolver su sitio al lector)” (p. 67). Unas páginas más adelante describe en los siguientes términos esta resistencia de un texto que no se puede *atravesar*, sino solo *recorrer* con la lectura:

En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar* pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo. (P. 70).

El lector recorre a saltos la materialidad de esta escritura, rememorando —como dice Benjamin que lo hace el fichero— “la tridimensionalidad de la escritura en su origen, cuando era runa o quipo” (1987, p. 38), como si en esta poética que “espacializa el sentido” rondase el espectro de esos tiempos antiguos en los que leer implicaba moverse entre nudos y piedras, sentir su materia, su superficie; cuando leer, como recuerda Benjamin, era despertar vínculos en latencia, a la manera de aquel que tendía, entre los puntos titilantes en el cielo, pasarelas imaginarias. Contemplando la doble página del *Coup de dés*, nuevas figuras parecen esbozarse, invitando al lector a moverse entre esos signos espaciados, a establecer entrelazamientos entre unos y otros, emulando el gesto de esos lectores que antaño, agrupando las estrellas, tendieron lazos fortuitos entre astros distantes para orientarse en los sucesos de la tierra y la navegación: “*Nada / habrá tenido lugar / sino el lugar / excepto / quizás / una constelación*”, desliza Mallarmé en uno de los versos del *Coup de dés* (1982, p. 195), instándonos a reparar en la inédita movilidad de una lectura que debe explorar a tientas el espacio de la obra encontrándose, en cada «tirada de dados», con nuevas configuraciones⁴. Cada vez que *Un Coup de dés* se lee, una chance otra de la lectura se abre paso: esto es lo que parece restallar en ese verso que solo *aparece* si el lector acepta el envite de sobrepujar la preeminencia del principio de linealidad de la lectura. Respecto del *azar* de esta lectura, Derrida señala al final de “La doble sesión”:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La escritura se apresta a recibir el chorro seminal de una tirada de dados ...
¿Y qué es lo que decide la lectura? Desplazada casi al azar —pero es la ley,
pues *es precisa* como el delirio la escritura—, dislocada, desmembrada, la
«palabra» se transforma y se asocia indefinidamente. El dado lee la idea...
(1975, p. 426).

Leyendo *de través*, el verso aflora, se hace la experiencia de su *aparición*. «*Rien n'aura eu lieu que le lieu*»:

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'événement
accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU/ .

.. QUE LE LIEU...

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ/

...PEUT-ÊTRE/

...UNE CONSTELLATION⁵.

Comienza a hacerse patente que, a raíz de esta «trasgresión de la línea» —como define Kristeva en *La revolución del lenguaje poético* al carácter insumiso del poema mallarmeano al principio de la “linearidad sintáctica” (1974, p. 270) —, el acto de leer ya no puede confinarse al uso dialógico del lenguaje como vehículo de comunicación y de saber. Si “la palabra se concibe como *signo*, [si] su función es *querer-decir*, y entonces proveer un *sentido*, ... el lenguaje es siempre un saber, el discurso es siempre un conocimiento para aquel que pronuncia o escucha la palabra en la cadena comunicativa”, afirma Kristeva en un ensayo



previo, discutiendo la insuficiencia de esta concepción del lenguaje para pensar “la productividad llamada texto” que se abre paso en la literatura (1968, p. 60). Puesto que el lenguaje literario no es un “lenguaje de la continuidad”, un “lenguaje lineal con desarrollo simple” (Blanchot, 1969, p. 7), no es fortuito —dice por su parte Blanchot— que asociemos el nombre de «literatura» a la irrupción de algunas “obras evidentemente escandalosas”, obras que “molesta[n] nuestras maneras de leer (*nos façons de lire*)” (p. 10). *Façons de lire, manières d'être*: así titula Macé, recordémoslo, el libro que dedica a desentrañar el “manierismo de la lectura, en tanto que práctica”: “no hay lecturas, sino estilos de lectura. [...] el estilo de la lectura, su *cómo*, es el contenido de la experiencia que ella constituye” (2011, p. 20).

El carácter *escandaloso* de este texto no tardará en ser consignado por los primeros lectores de *Un Coup de dés*, como lo corroboran las apreciaciones recogidas por Bertrand Marchal en *Stéphane Mallarmé. Mémoire de la critique* (1998): “No he podido tomar partido respecto de esta serie de vocablos” (Lombroso [p. 175]); “la desgracia es que todo el mundo no puede leer dormido” (Anatole France [p. 139]); “es imposible comprender algo allí” (Tolstoi [p. 458]); la obra de Mallarmé suscita la “hostilidad” (Pica [p. 211]); “uno cierra el libro” con “la vaga impresión de haber sido embaucado” (Audic [p. 327]). Una y otra vez la puerta del poema, apenas entreabierta sobre el umbral del prefacio que también se juzgó ilegible, se cerraba inmediatamente: “M. Mallarmé ha sentido la necesidad de explicarnos su poema: por desgracia, el comentario es de una oscuridad tal que nosotros debemos renunciar a captar allí todas esas misteriosas bellezas” (Lapauze [p. 447]). Pasado un siglo de ese primer escozor, que presentía que la “seriedad” de la lectura había sido puesta en jaque por una astuta pero incomprensible jugada de “el más oscuro de los poetas”⁶, ha comenzado a presentirse que esta poética que lanza sus “dados” en los bordes de lo legible nos confronta con el hecho de que no hay una sola manera de leer, que una *nueva lectura de la lectura* es posible: si la poética de Mallarmé imprime tal inquietud en el lector, esto se debe a la manera en que ella desconcierta la linealidad de la lectura en un sentido fuerte (poniendo en entredicho su *unicidad*, su *telos*). Grossman resume de manera notable lo que esta poética *hace* a la experiencia de la lectura, reparando en lo que ese lector excepcional que fue Blanchot “admira, recoge y conserva” de la tentativa de Mallarmé:

Del proyecto de Libro de Mallarmé, Blanchot conservó la indecisión movediza, la movilidad de las hojas separadas desbaratando la linealidad del sentido y la lectura. Del *Coup de dés* admira la invención de un nuevo espacio que une «la más grande dispersión» y una tensión capaz de «asemejar la diversidad infinita». Del programa mallarmeano, cuya locura lo fascina (con Kafka y Rilke, Mallarmé es su gran referente), Blanchot recoge «el poder extremo de explosión», la diseminación de las sílabas, el espaciamiento y el infinito movimiento de la lectura sustituyéndose por la individualidad del autor y del lector. (2007, p. 67).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Blanchot remarca con insistencia el efecto de lo escrito por Mallarmé en la experiencia de la lectura: “La lectura, como la poesía, es «*la operación*» ... En el manuscrito póstumo [de su proyecto de Libro], Mallarmé insiste en el carácter de peligro y de audacia que implica la lectura” (1969, p. 273). Por eso mismo, no parece fortuito que el *Coup de dés*, espejeando en el texto mismo su carácter de cesura o acontecimiento —se trata, nada menos, que *la invención de un nuevo espacio*, uno que “trastorna todas las categorías” (Derrida, p.1997, p. 60) —, evoque el vínculo entre la lectura y la navegación, hermanando el acto de leer con la travesía en mar abierto y lo que este viaje conlleva de aventura y riesgo de naufragio:

El poema, recordamos, evoca un cielo constelado y el abismo de las olas, velas y vaivenes de páginas espaciadas. Caen palabras y dados, arrojados «desde el fondo de un naufragio» y que declinan en la página, de izquierda a derecha, transversalmente. (Grossman, 2012, p. 369).

Frente a “los blancos que asumen su importancia”⁷, perturbado por esos “silencios que ha[n] tomado cuerpo” (Valéry, 2010, p. 71), sorprendido por la disposición arremolinada de letras que rompen con las ataduras del verso y la métrica convencionales (“era toda una tormenta mental realizada de página en página hasta el extremo del pensamiento” [p. 71]), el «lector alfabetizado» —ese que ha aprendido a vérselas con lo escrito como si se tratase de la mera transcripción lineal de la palabra hablada— debe acusar el golpe, convirtiéndose, por efecto de este «*coup de dés*» y su “lectura «*en étoile*»” (Assa, 1984, p.126), nuevamente en analfabeto, uno que en esta *jugada del lenguaje* ha quedado despojado de su *saber-leer*, teniendo que arriesgarse en la lectura sin contar por anticipado con las pautas que determinan cómo hacerlo, sin conocer por tanto las reglas de la lectura: «¿Cómo leer sin saber hacerlo?».

“Un lector «analfabeto», ¿qué quiere decir eso? ¿Cómo leer sin saber leer?”, se pregunta Serge Margel (2016, p. 103) comentando la enigmática afirmación de Artaud: «Es para los analfabetos que escribo». Tal vez, lo que nos enseña el encuentro con Artaud, con Mallarmé también, con cierta experiencia de la literatura que lleva sus firmas (Joyce, Kafka, Celan, tantos otros nombres que labran surcos inesperados en el lenguaje), “[es] que hay que estar necesariamente reducido a la ilegibilidad para leer, ... no en el sentido de una mala comprensión o de una falta de inteligencia, sino en el sentido de una *pérdida radical* del propio lenguaje” (p.103). Acaso, lo que llamamos obras *ilegibles* son obras que lesionan nuestra capacidad de leer, que provocan una herida de la lectura, porque ellas nos exponen irrevocablemente a esta experiencia de desposesión del lenguaje. En la superficie de un texto que “golpea nuestros ojos” o “se nos cae de las manos”, que despierta en nosotros el sentimiento de una opacidad que no se deja atravesar, podría estar punzando esa herida de la lengua y la lectura que el estilete de algunas escrituras irreversiblemente nos provoca: “Lo ilegible, decía Barthes, no se define, se experimenta; se descubre a partir de este sufrimiento de la lectura que él inflige” (Grossman, 2016, p. 5). Grossman abre su ensayo *Artaud/Joyce – Le corps et le texte* recordando este aserto barthesiano: lo ilegible no es lo contrario de lo legible, su mero reverso, no es nada que podamos definir o delimitar, sino la fisura por la que el “cuerpo-texto” se derrama. Dos citas, a modo de epígrafe, secundan esta reflexión. La



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

primera de Artaud, de *Secuaces y suplicasiones*: «Tipo de libro absolutamente inoportuno [emmerdant] imposible de leer, que nadie ha leído jamás de punta a cabo, ni siquiera su autor, porque no existe». La segunda, de Joyce, extraída de *Finnegans Wake*: «*His usyleesly unreadable Blue Book of Eccles*» (p. 5). Teniendo como marco estos pasajes, y tras deslizar un interrogante sobre el vínculo punzante — “la relación de agresividad” — que estos textos parecen establecer con su lector, Grossman señala:

¿No es, sin embargo, un pacto amorosamente secreto el que nos liga a estos textos reputados ilegibles, una relación de lectura más compleja y laberíntica, constantemente cercana a la ruptura y siempre por reanudar? ¿Qué nos prometen ellos finalmente? Un trastorno de nuestras lógicas, fascinantes desbordamientos del sentido, lecturas infinitas ... Muchos se han sentido abatidos cuando han intentado abordar las obras de madurez de Joyce y Artaud, *Ulises* o *Finnegans Wake*, *Suppôts et Supplications*, los textos de Rodez. Sin duda ellos han recibido como ilegibles, en un sentido primero (doloroso, loco) una escritura otra, que abre un espacio de lectura diferente. Frente a estos textos, el lector está llamado a modificar sus hábitos. Estamos lejos de la estabilidad tranquilizadora de las identificaciones que nos permitían encontrar al interior de un texto puntos de referencia subjetivos familiares, o de una extrañeza no demasiado inquietante ... Nadie puede escapar indemne de una lectura tal, si realmente lee. (Pp. 5-6).

II. La lectura constelatoria, o el infante que en nosotros lee

“Queremos leer cada vez como la primera vez. Repetir cada vez la primera vez. Inclinarlos de nuevo ante el texto y dejarnos llevar por la suave pendiente del acontecimiento” (Vidarte, 2006).

“Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe ya leer o no sabe todavía” (Lyotard, 1997).

“Ante la agresión, prefiero replicar que algunos contemporáneos no saben leer”, apunta Mallarmé (2016, p. 66) en “El misterio en las letras”, en una frase que no debería tomarse como mera declaración de arrogancia, sobre todo porque, en la estela de estas reflexiones, puede barruntarse que en dicha interpelación no habla la evidencia del valor del *texto-presente* (no podría enunciarla, por lo demás, aquel que afirma “la desaparición elocutoria del poeta” [p. 33]), sino el don —fuera de cálculo, imprevisible— de una *lectura que vendrá*: “posibilidad abierta una vez más, para que los dados de nuevo echados sean el brote mismo de la palabra...” (Blanchot, 1969, p. 274). Comentando “Mímica”, texto de Mallarmé que puede leerse como “un tratado-breve de la literatura”, Derrida señala:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La pregunta del texto es para quién lo lee ... esta imposibilidad de reconocer un trayecto *propio* a la letra de un texto, de asignar un lugar único al sujeto y de localizar un origen simple, hela aquí, consignada, maquinada por quien se dice «profunda y escrupulosamente sintaxiero». (1975, pp. 336-338).

Ya no hay, para este poema que alborota la sintaxis hasta el extremo, lectura en sentido único: la lectura sucesiva del texto, tradicional, de principio a fin, tiene que confrontarse con otras posibilidades de lectura todavía inexploradas. “QUIZÁS”, “PEUT-ÊTRE”, el condicional que ronda *Un Coup de dés*, nos indica que “no se trata de la última palabra ... sobre el sentido del devenir poético que allí se juega” (Blanchot, 1969, p. 274).

Poema silencioso como ninguno, *Un Golpe de dados* no se brinda si nos limitamos a la mera escucha, esto es, si intentamos cerrar los ojos a la letra para oír lo que allí supuestamente se nos dice; es “bajo los ojos”, señala Assa, que en este “poema visible”, “los campos de significación se organizan” (1984, p. 125). Ya antes Lyotard, en su obra de 1974 —*Discurso, figura*— advertía de esta singular transformación:

Con *Un Golpe de dados jamás abolirá el azar*, Mallarmé hurta radicalmente el lenguaje articulado a su función prosaica, de comunicación; revela en él un poder que lo excede, el poder de ser «visto» y no sólo leído-oído; el poder de figurar y no solo de significar. (1979, p. 176).

“Lectura gráfica, fisionómica o figural” son los nombres que Pic y Alloa ensayan para referirse a esta lectura — “la lectura, tal y como la piensa Mallarmé” —, buscando indicar con dicho énfasis que “el blanco entre las letras no está ahí solamente para permitir la identificación sin falla, sino que puede devenir, en tanto que espacio contingente, el teatro de operaciones de un remontaje inédito”; “El blanco en Mallarmé”, más que responder al principio diacrítico saussureano —“esa separación que permite individuar sin equívoco un signo particular” —, se convierte sorpresivamente en “un espacio operatorio” (2012, p. 6). Sucede que en esta inédita poética del «espaciamento», cuya textura se urde con blancos y silencios (“significativo silencio que no es menos bello de componer que los versos” [Mallarmé en Assa, 1984, p. 126]), el acto de leer *se estrella*, la lectura misma se torna “constelatoria”. Así proponen pensarlo Pic y Alloa en su ensayo “Lisibilité/Lesbarkeit”, destacando esta conmovición de la legibilidad que se abre paso, tanto en Mallarmé como en el pensamiento benjaminiano, anudada en ambos a la imagen de las constelaciones formadas entre las estrellas:

En los dos casos [el de Benjamin y Mallarmé], se trata de reconocer un modelo premoderno de escritura asimilado al «alfabeto de los astros»: las constelaciones. El texto trascendido y trascendente, escrito con tinta divina, «donde Kant, bastante ingenuamente tal vez había creído ver la Ley Moral»,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como lo subraya Valéry en el momento de dar cuenta del prodigio que es el *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé, ya no puede ser más reivindicado en el ejercicio de una legibilidad en la que el texto es un sistema de inmanencia propagando el sentido sobre una *superficie*, en *superficie*. Una nueva lectura se impone que es «superficial» en un doble sentido: ella rechaza a la vez la profundidad y la linealidad; ella se despliega como un campo de estrellas ... Verdadera cesura epistemológica, el *Coup de dés* da a repensar, vía la lectura, nuestra percepción del tiempo y del espacio. (Pp. 4-5).

Asistimos, “vía la lectura”, a una alteración de nuestra percepción del tiempo (su supuesta progresión y linealidad) y del espacio (organizado a partir de la idea de centro y de los confines que lo circundan). “Verdadera cesura epistemológica”, reafirman Pic y Alloa, subrayando los *efectos* de este procedimiento constelatorio que hace relumbrar las potencias de transformación de una lectura que es capaz de modificar el tiempo y el espacio con su praxis. Benjamin y Mallarmé, desde la constelación que los une (pues cabe la posibilidad de que “Benjamin forj[e] el concepto de legibilidad en el convoluto N de *Paris, capital del siglo XIX. El libro de los pasajes*, en referencia, principalmente, a la tentativa mallarmeana” [Pic y Alloa, 2012, p. 2]), han mostrado a partir de las estrellas y sus configuraciones hasta qué punto la lectura no es una invariante y que *todo* —con ese “todo” nos referimos a la más elemental orientación en el mundo— puede llegar a modificarse con su ejercicio. Al igual que Valéry esa noche de verano de 1897, con la mirada dislocada entre el cielo y el poema, Benjamin reconoce en ese espacio estelar la señal de que “una nueva lectura se impone”, una legibilidad de nuevo cuño que, contraviniendo las reglas del progreso, se “da cita” con esas lecturas de antaño. Así lo consigna Scholem, recordando la temprana inquietud que Benjamin manifestó por esas “formas arcaicas” de la percepción, y cómo encontró allí, en esas formas de leer emancipadas de la letra, una clave que le permitiría elaborar otro modelo de legibilidad, uno en el que el mismo pensamiento venidero “germinaba” como un “acto de lectura”:

Ya por aquel entonces [Scholem se remite a los años ‘20] le preocupaban ciertas ideas sobre la percepción entendida como una lectura de las configuraciones de la superficie plana, en cuya forma veía el hombre primitivo el mundo circundante y el cielo en particular. Allí se hallaban el germen de las consideraciones que expuso muchos años más tarde en su *Lehre von Ähnlichen (Enseñanza de lo semejante)*. El surgimiento de las constelaciones como configuraciones de la superficie celeste, afirmaba Benjamin, sería el comienzo de la lectura, de la escritura. (1987, p. 72).

Dos ensayos o, mejor dicho, dos versiones de un mismo texto —“La doctrina de lo semejante” y “La facultad mimética”— elaborados en 1933 (en enero de ese año, Hitler había sido nombrado canciller), se dedican a elaborar este vínculo entre lectura y percepción,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Marcela Rivera Hutinel, «Leer lo que nunca fue escrito»: Constelaciones de la letra entre Benjamin y Mallarmé, pp. 22-42.

reflexiones en las que Benjamin enhebra su nuevo concepto de *Lesbarkeit*. Benjamin entiende que la capacidad de percibir y producir semejanzas define no solo el modo de operar de esta primigenia lectura estelar, sino que ella está en el basamento de toda forma de lectura: “Benjamin defiende la lectura como experiencia de la percepción. «Percibir es leer. Solo lo que aparece a la superficie es legible. La superficie que es configuración es conexión absoluta»” (Pic y Alloa, 2012, p. 7). Aunque la facultad mimética haya estrechado su campo de aplicación, puesto que «el hombre de la multitud» —ese hombre que transita entre las calles y tabernas de las grandes ciudades— ha renegado de esta capacidad ancestral de leer *por correspondencias* (“[en] los escritos de 1933 ... se afirma que las leyes o normas de la semejanza dominaban en épocas antiguas un círculo vital mucho mayor, que el mundo del hombre moderno contiene menos correspondencias mágicas que el mundo de los pueblos antiguos” [Abadi, 2013, p. 7]), Benjamin señala que esta facultad sigue “trabajando”, como trabaja el inconsciente modulando en las profundidades el funcionamiento del psiquismo: “los casos en que percibimos semejanzas de manera consciente hoy en día serían como la punta de un iceberg, que ocultan como a un colosal bloque submarino los numerosos casos en que la semejanza [se] determina de manera inconsciente” (p. 8).

Basta mirar el juego de los niños, la singular composición que dejan sus juguetes esparcidos en el suelo (“nada se adecúa más al niño que la combinación de los materiales más heterogéneos en sus construcciones” [Benjamin, 1989a, p. 87]), reparar en sus asociaciones imprevistas —eso que el ojo adulto llama *sus disparates*—, para comprender que esta facultad de larga data aún manifiesta sus poderes: “«Príncipe es una palabra condecorada con una estrella», dijo un muchacho de siete años. Cuando los niños inventan cuentos, son escenógrafos que no admiten la censura del «sentido»” (p. 73). El modo de leer de los niños es sin duda un ejemplo eminente, pues el niño descubre en la lectura los placeres del juguete: “Las palabras se disfrazan de un solo golpe y en un abrir y cerrar de ojos quedan envueltas en combates, escenas amorosas o trifulcas. Así escriben los niños sus textos, pero también los leen así” (p. 74). Así lo destaca también Butor en sus “Lecturas de infancia”:

¿Quién lee mejor que un niño? Se dirá que le falta conocimiento; hay en los libros tantas cosas que no debe comprender; le faltan tantas palabras, tantas experiencias. ¡Pero qué deseo entonces de comprender esas palabras desconocidas, qué atención, qué adivinación! (1968, p. 31).

Puede recordarse igualmente el texto de Lyotard que lleva ese mismo nombre: *Lecturas de infancia*:

[La infancia] puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación ... Ella es su resto. Si la infancia permanece en [esa pérdida], es porque habita en el adulto, no a pesar de eso. Blanchot escribía: *Noli me legere*, no me leerás. Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ya leer o no sabe todavía: ancianos, niños del jardín de infantes, disparatando sobre su libro abierto. (1997, p. 13).

El motivo de la lectura y de su aprendizaje aparece con nitidez en el pasaje de *Infancia en Berlín* titulado “Juego de letras”. Hemos *olvidado* ese momento inaugural, dice Benjamin, pero lo olvidado pervive en nosotros —ya lo sabía Freud— como solo lo hace en nosotros la impronta de lo inolvidable: “Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia” (1982, p. 76). Benjamin desliza estas anotaciones pensando en aquellos procesos iniciales de nuestro aprendizaje que hoy han devenido costumbre; recupera, entonces, el aprendizaje de la escritura y la lectura, tan decisivo para él desde su niñez:

...para cada cual existen cosas que forman en él costumbres, unas más duraderas que otras. Por medio de ellas se van desarrollando facultades que serán condicionantes de su existencia. Para la mía propia lo fueron leer y escribir, y por eso, nada de lo que me ocupaba en mis años mozos evoca mayor nostalgia que el juego de letras. (Pp. 76-77).

Rememorando su trato con las “pequeñas tablillas” que contenían caracteres que la mano del niño debía disponer sobre “un pequeño atril inclinado, cada uno perfecto, y fijado uno tras otro por las reglas de su Orden”, Benjamin constata con melancolía que ese momento seminal del aprendizaje no puede ser recuperado:

La nostalgia que despierta en mí demuestra cuán estrechamente ligado estaba a mi infancia. Lo que busco realmente es ella misma, toda la infancia, tal y como sabía manejarla la mano que colocaba las letras en el atril, donde se enlazaban las unas con las otras. La mano aún puede soñar el manejo, pero nunca podrá despertar para realizarlo realmente. Así, más de uno soñará en cómo aprendió a nadar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe nadar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo. (P. 77).

Tratándose de la lectura, toda la obra de Benjamin parece remecernos con esta última sentencia, como si el pensamiento que él nos concede tuviese como única tarea despertar al fantasma del niño que aprende una y otra vez a leer. Este gesto, el de desandar la historia que modeló los hábitos con que los seres alfabetizados que somos nos disponemos al encuentro de los signos —rememorar, como diría Benjamin, al *infante* que en nosotros lee; piénsese en la «caja de lectura» (*Lesekasten*) con la que Benjamin-niño aprende a leer en Berlín— se torna un ejercicio necesario si se espera remecer en la lectura llamada «adulta», «sabia» o



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Marcela Rivera Hutinel, «Leer lo que nunca fue escrito»: Constelaciones de la letra entre Benjamin y Mallarmé, pp. 22-42.

«autorizada», sus automatismos y constreñimientos. Esta lectura “anterior o por encima de la letra” (“*lectura antes de nada*”, ... antes de cualquier lectura «seria» o «en sentido estricto»), dice Didi-Huberman en *Atlas* [2010, p.17]) no solo nos recuerda que numerosas superficies han desplegado su abanico frente a seres que han hecho de este ejercicio de legibilidad un modo de emprender su andadura por el mundo. Lo que aquí se perfila, más bien, es la potencia crítica de gestos y prácticas que han sido obliterados por la imposición de un uso estrictamente denotativo de la lectura, que opta por la fijación del sentido por sobre las fuerzas indóciles de la imaginación. En el primer capítulo, que toma por nombre la extraña fórmula de la lectura que Benjamin nos propone — “Dispar(at)es. «Leer lo nunca escrito»” —, Didi-Huberman vuelve sobre esta forma de leer que, en el pensamiento benjaminiano, comunica el juego del niño, “disparatando sobre su libro abierto”, con la infancia de las formas de leer del mundo:

El niño no lee para captar el significado de algo específico, sino para relacionar imaginativamente ese algo con muchos otros. Tenemos pues dos sentidos, dos usos de la lectura: un sentido denotativo en busca de *mensajes*, un sentido connotativo en busca de *montajes* ... Nadie ha puesto mejor que Walter Benjamin el riesgo —y la riqueza— de esa ambivalencia. Nadie ha articulado mejor la «legibilidad» (*Lesbarkeit*) del mundo en las condiciones inmanentes o históricas de la propia «visibilidad» de las cosas ... pues leer el mundo significa asimismo vincular las cosas del mundo según sus «relaciones íntimas y secretas», sus «correspondencias» y sus «analogías». No solamente las imágenes se ofrecen a la vista como cristales de «legibilidad histórica», sino que toda lectura —incluso la lectura de un texto— debe contar con los poderes de la semejanza ... Eso es lo que [Benjamin] trató de comprender a un nivel más fundamental —antropológico— cuando con magnífica fórmula evocó el acto de «leer lo nunca escrito» (*was nie geschrieben wurde, lesen*). «Ese tipo de lectura», añadía, «es el más antiguo: la lectura antes de todo lenguaje». (P. 17).

Didi-Huberman, en su libro *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, rescata el *pathos* lúdico, la *delectatio* que acompaña la lectura infantil, que trave sea con palabras e imágenes sin esperar la recompensa del sentido. Didi-Huberman se refiere allí a esa “máquina de lectura” que es el *atlas de imágenes*. Para singularizar este “principio-atlas” de la lectura, Didi-Huberman lo deslinda del modo de leer que estaría reglado por el “principio del diccionario”. En el atlas, dice Didi-Huberman, lo que se pone en juego es un “uso transversal e imaginativo de la lectura”, que ya no se acerca a las palabras en búsqueda de mensajes, sino que las explora “en busca de montajes” (pp. 16-17). Una lectura, añadiría Benjamin, que cuente con los “poderes de la semejanza”, que ya no se someta dócilmente a la *lectio*, a la ley y al tiempo del libro; “la *lectio* —el lenguaje organizado en mensaje, en discurso de saber” — siempre puede “explotar”, dice Didi-Huberman, “por esa voracidad propia de la imaginación que ya había provocado en Platón toda la desconfianza del pedagogo” (2008, p.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

249). Es este “perfil de infante” el que asoma también en la reflexión de Pic y Alloa, cuando ellos —siguiendo la estela de la constelación que reúne a Benjamin y Mallarmé— reactivan la memoria de las “lecturas no-literales”: “Repensar la lectura e investirla de una función crítica supone meditar la letra regresando a su anterioridad: acordarse de que, en todo tiempo y antes de todo libro, ha habido lectores. Lectores —literalmente- *avant la lettre*” (2012, p. 1). Pic y Alloa, compartiendo con Derrida la necesaria desedimentación de la visión teleológica y representacional de la escritura —“Metafísica de la escritura fonética”, dice este último, para remarcar su profunda inscripción en la matriz de pensamiento occidental (1967, p. 11) —, procuran disponer nuestra atención hacia modos de leer que rebasan el modelo alfabético y que, reeditando prácticas de lectura que la modernidad consideró ya superadas —como es el caso de la lectura mántica o adivinatoria— han vuelto a cobrar relevancia en la historia intelectual del siglo XX (“«Una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro [i.e., *leer el porvenir*] a partir de los posos de café, no puede ser una filosofía auténtica»”, le dice Benjamin a Scholem, cuando este le consulta sobre la legitimidad de incluir las disciplinas mánticas en la elaboración de su concepto de experiencia [Scholem, 1987, p. 70]). Rescatando una cierta práctica de lectura de las huellas que se pone en juego tanto en la microhistoria y en el psicoanálisis, así como en el conocimiento travesero al que Benjamin y Warburg nos invitan, Pic y Alloa buscan rendir cuenta de un modo de leer que, “insistiendo sobre el «espaciamento» fundamental que opera en toda lectura, subraya su dimensión figural y material” (2012, p. 2). Repensar la lectura, dotarla de una inédita capacidad de resistencia, exige atender a lo que, para Benjamin, se desliza en este *incipit constelatorio* del arte de leer. «*Was nie geschriben wurde, lesen*», «leer lo que nunca ha sido escrito». Sobre esta “profunda imagen” de Hofmannsthal retomada por Benjamin, Agamben señala en *Signatura rerum*:

En el cielo los hombres aprendieron, quizás por primera vez, a leer aquello que nunca ha sido escrito. Pero esto significa que la signatura es el lugar donde el gesto de leer y el gesto de escribir invierten su relación y entran en una zona de indecidibilidad. La lectura se hace aquí escritura y la escritura se resuelve íntegramente en la lectura. (2008, p. 63).

Estamos ante una lectura “literalmente *avant la lettre*”. Ese “*literalmente*” con el que Pic y Alloa remarcan esta práctica de lectura «*avant la lettre*» nos indica al mismo tiempo que no estamos frente a una extensión puramente metafórica del verbo «leer». Reevaluar la lectura como acto crítico implica necesariamente poner en entredicho la partición entre su sentido metafórico y su sentido literal, su sentido legítimo y su sentido irreverente. Barthes dirá en “Sobre la lectura” que estamos ante un verbo cuya misma transitividad es “*impertinente*”: “En el dominio de la lectura, no hay pertinencia de objetos: el verbo *leer* ... puede saturarse, catalizarse, con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.” (1994, pp. 40-41). Asignándole a la lectura el rasgo constitutivo de la impertinencia, la reflexión de Barthes nos advierte que algo en ella parece lesionar la idea de lugar ajustado o propio, que pensarla implica reparar en su potencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desbordante, que pugna siempre por salirse de marco o de cuadro. Habrá que tener en cuenta, y en esto los análisis de Derrida se vuelven insoslayables, que “el concepto de temporalidad lineal no es más que una *manera* de la palabra” (1967, p. 409), y que el modelo de lectura lineal asociado a la escritura fonético-alfabética no solo corresponde a cierta *época* de la escritura y la lectura, sino que lleva aparejado una cierta concepción del tiempo y del espacio que otras formas de escribir y de leer pueden llegar a poner radicalmente en entredicho.

«Leer lo nunca escrito»: con esta fórmula que hace trastabillar a aquel que entiende que leer es «articular primeramente las letras»⁸, Benjamin deja caer un meteoro sobre la representación tradicional de la lectura, como lo hiciera antes Mallarmé con su «*coup de dés*». Osip Mandelstam, comentando esa “orgía de citas” que es el final del Canto IV del *Infierno* de Dante, afirma que una cita no es un mero préstamo, que ella “canta con voz de cigarra”: “Una cita no es una copia. Es una cigarra. Chirría por naturaleza, sin parar” (2004, p. 17). Lo que “canta y chirría” en la cita de Hofmannsthal llevará a Benjamin a remontarse a la lectura en su forma más primaria y elemental, rescatando aquello que la hizo germinar en el cielo estrellado como experiencia de la percepción, de orientación en el mundo, enlazada al temprano reconocimiento de la situación de incertidumbre del conocimiento que allí se emplaza:

Leer una constelación no es ... producir un pensamiento definitivo. El saber no opera solamente a partir de la huella dejada con el fin de atrapar la presa, sino a partir de la observación de la fuerza misma que deja allí su paso. *La lectura de los presagios es ante todo una observación de lo viviente*⁹. (Pic, 2012, p. 264).

Estrellar la lectura, forjar a partir de esas esquivas o restos que dejaba afuera su concepto convencional (la lectura entendida como desciframiento del sentido depositado en lo escrito), es un nuevo concepto de *Lesbarkeit*: es escandiendo esta frase de Hofmannsthal —«Leer lo nunca escrito»— que los ensayos de Benjamin, los de la existencia y de la escritura, van a forjar un concepto otro de legibilidad, el de una “legibilidad ... [que] toma tiempo, [que] reclama una cierta paciencia” (Pic y Alloa, 2012, p. 8). El ángel de la historia lee sobre el hombro de este lector de detalles y despojos. Reivindicar otro modo de leer se torna preciso cuando lo que dice «léeme» es del orden de «lo insignificante» (“eso que Freud llamaba los «desechos de la observación»”, “las escorias al margen del discurso reglado” [Pic y Alloa, 2012, p. 8]); lo que por su naturaleza nimia, móvil o difusa no se deja confinar en las formas dadas, ni contener en el círculo de la comprensión —círculo hermenéutico— que ineluctablemente parte de la “presuposición del sentido” (cf. Nancy, 1982, p. 21). Pensando en esa legibilidad que no está previamente dada —las imágenes, pero también los textos, alcanzan su legibilidad en un tiempo que no podemos prever: “Sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba”, se lee en una nota del *Libro de los pasajes* (2005, p. 459)—, Benjamin libera a la experiencia de la lectura del modelo hermenéutico constreñido por las ideas de centro y profundidad, haciendo de ella una *praxis de superficie*, que cuenta con los poderes de las correspondencias y las semejanzas, más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

próximo al arte de leer constelaciones siguiendo el “alfabeto de los astros”. “Las constelaciones apuntan hacia una teoría de la lectura”, así lo indica Andrea Krauss (2011, p. 439), reflexionando sobre los alcances de esta noción en el marco de un pequeño texto que se ofrece como prefacio a un número de *Modern Language Notes* cuyo *dossier*, bajo el título “Constellations /Konstellationen”, reúne textos que se vertebran en torno al motivo de la constelación como estructura operatoria. La constelación es ella misma un “concepto paradójal” de la lectura, que designa al mismo tiempo, vacilando sobre su eje, un objeto para ser leído (un “objeto-*formación*”, contingente o aleatorio) y el ejercicio de legibilidad que permite su titilante comparecencia, en un tiempo que se ofrece sin garantías:

[Las constelaciones] designan un procedimiento interpretativo que llama la atención específicamente respecto de las *condiciones inestables de esta interpretación*: mirar desde la tierra hacia el cielo para «leer» las posiciones de las estrellas entre sí ... es convertirse en una observador relativo en relación con un objeto de investigación que cambia continuamente ... [Constelar] es observar «superficies» desconcertantemente estructuradas que solo se fusionan en imágenes astrales reconocibles cuando un conocimiento «externo» invade el dominio de los puntos de luz dispersos, cuando los patrones significativos producen algo legible entre estas formas intrínsecamente no especificadas ... Visto de esta manera, *constelación* se vuelve un concepto paradójal, desde que designa tanto el instrumento y el objeto de la lectura entrelazados mutuamente en una compleja interacción. (P. 439).

Leer constelatoriamente sería reafirmar, no la fijeza de las interpretaciones, sino su movimiento, su “condición inestable”, que subvierte la lógica clasificatoria y secuencial del conocimiento. Hay un abismo, como recuerda Adorno, entre un “pensamiento que define” y un “pensamiento que constela” (cf. 2013, p. 348). Como Mallarmé, Benjamin encuentra en las constelaciones una clave que permite emancipar a la lectura de sus constricciones presentes, invistiéndola de una inusitada potencia crítica, incluso revolucionaria¹⁰. Pues toda revolución implica modificar el ritmo de percepción: es eso lo que hace el cine, que “con la dinamita de sus décimas de segundo” —“haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo”— hace estallar los marcos del mundo que nos era conocido (Benjamin, 1989b, p.47). Estábamos presos allí, dice Benjamin, y “*entonces vino el cine*”, para remecer las murallas de las habitaciones que nos “aprisionaban sin esperanza” (p. 47). ¿Puede hacer lo mismo la lectura? ¿Llegará alguien a enunciar una frase como esta: “*y entonces vino la lectura*”? contra todo pronóstico, el lector revolucionario que es Benjamin piensa que la lectura del mundo alberga siempre esa posibilidad. “*Un día alguien leerá, y todo recomenzará*”, dice de cerca Marguerite Duras, refrendando esa posibilidad de un porvenir otro. Cuando se le pide a Duras, en 1985, que imagine al hombre del año 2000, este es el relato que su voz nos presenta:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Yo creo que el hombre estará, literalmente, ahogado en la información. En una información constante, sobre su cuerpo, sobre su devenir corporal, sobre su salud, sobre su vida familiar, sobre su salario, sobre su tiempo libre. Eso no está lejos de una pesadilla. No habrá nadie más para leer. Ellos verán la televisión. Habrá aparatos por todas partes. En la cocina, en los cuartos de baño, en la oficina, en las calles. No se viajará más, no valdrá más la pena el viaje. Cuando se puede hacer la vuelta al mundo en 8 o en 15 días, ¿para qué hacerlo? En el viaje hay el tiempo del viaje. Eso no es ver rápidamente, es ver y vivir al mismo tiempo. Vivir del viaje, eso no será más posible. Quedará el mar, a pesar de todo, los océanos, y además, la lectura. La gente va a redescubrir eso. Un día alguien leerá, y todo recomenzará. (1985).

Benjamin también lo piensa, “desterrando polvorientos tomos en la Bibliothèque Nationale, despertándolos de la muerte” (Buck-Morss, 2005, p. 22). Contemplando los delicados ramajes que habían sido pintados para adornar los altos muros de la Biblioteca de la calle Richelieu, él imaginaba corrientes de aire que emergían de los libros, ráfagas de dirección múltiple provenientes de esas páginas preñadas de porvenir: “«Cuando abajo se hojea, arriba se agita el follaje»”.

La corriente de aire de esta frase [de *El libro de los Pasajes*], uno puede seguirla, y proseguir la metáfora de la foresta a lo largo de los senderos de la gran pajarera donde sin fin el sentido se recompone, bajo unos dedos finos y unos ojos miopes. (Bailly, 2000, p. 42).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2013). *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Abadi, F. (2013). “Mímesis y Rememoración en Walter Benjamin”. *Aporía. Revista internacional de Investigaciones Filosóficas*, (6), 4-16.
- Agamben, G. (2008). *Signatura Rerum. Sur la méthode*. Paris: Vrin.
- Assa, S. (1984). «Rien n’aura eu lieu que le lieu»: une lecture du *Coup de dés*. *Littérature. Dossier Paul Valéry*, (56), 119-128.
- Bailly, J-C. (2000). *Panoramiques*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989a). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Benjamin, W. (1989b). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). Sobre la facultad mimética. En *Obras. Libro II/Vol.1*. Madrid: Abada.
- Blanchot, M. (1977). *Falsos pasos*. Valencia: Pre-textos.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Butor, M. (1968). “Lecturas de infancia”. En AA.VV., *Verne. Un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Caracas: Fundamentos.
- Derrida, J. (1997). *Cómo no hablar. Y otros textos*. Barcelona: Proyecto A.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: TF editores/Museo Reina Sofía.
- Duras, M. (1985). *L’homme sera littéralement noyé dans l’information* (Entrevista televisada). Recuperado de <https://www.actualitte.com/video/marguerite-duras-en-2000-l-homme-sera-litteralement-noye-dans-l-information/70174>.
- Galende, F. (2008). *Walter Benjamin y el problema de la destrucción. Un estudio sobre la destrucción como matriz de legibilidad de la historia y la obra de arte en el pensamiento de Benjamin* (Tesis doctoral). Universidad de Chile, Santiago.
- García, F. (2016). Mallarmé: Escribir la lectura (Ensayo). Seminario Figuras del lector, Departamento de Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile.
- Grave, C. (2015). *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*. Oaxaca: Instituto de Investigación en Humanidades UABJO.
- Grossman, É. (2007). Les anagrammes de Blanchot. *Europe. Revue littéraire mensuelle: Maurice Blanchot, (940-941)*, agosto-septiembre, 3-11, 61-72.
- Grossman, É. (2012). “La chute des corps: Le «Coup de dés» de Jean-Luc Nancy”. En *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy*. Nantes: Éditions Cécile Default.
- Grossman, É. (2016). *Artaud/Joyce – Le corps et le texte*. Paris: Nathan. Versión ampliada del libro disponible en línea: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01421746>
- Kristeva, J. (1968). La productivité dite texte. *Communications. Recherches semiologiques: le vraisemblable*, (11), 59-83.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique. L’avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Lesmes, D. (2011). El flâneur, errancia y verdad en Walter Benjamin. *Paralaje*, (6).
- Liotard, J-F. (1979). *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Liotard, J-F. (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Macé, M. (2011). *Façons de lire, manières d’être*. Paris: Gallimard.
- Mandesltam, Ó. (2004). *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: Acantilado.
- Mallarmé, S. (1982). *Poesía*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Mallarmé, S. (2016). *Variaciones sobre un tema*. Rosario: Abend.
- Marchal, B. (1998). *Stéphane Mallarmé. Mémoire de la critique*. Paris: PUPS.
- Margel, S. (2016). *Alienación. Antonin Artaud. Las genealogías híbridadas*. Santiago: Metales Pesados.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Nancy, J-L. (1982). *Le partage des voix*. Paris: Galilée.
- Pic, M. (2012). Constellation de la lettre. Le concept de Lisibilité (*Lesbarkeit*) en France et en Allemagne. *Po&sie*, (137-138), 250-265.
- Pic, M. y Alloa, E. (2012). Lisibilité/Lesbarkeit. En *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, (10). Recuperado de <http://trivium.revues.org/4203>
- Scholem, G. (1987). *Walter Benjamin: Historia de una amistad*. Barcelona: Península.
- Valéry, P. (2010). *De Poe a Mallarmé*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Vidarte, P. (2006). *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Notas

¹ El presente ensayo corresponde a un acápite, modificado especialmente para este dossier, de un trabajo más amplio titulado *Figuras anómalas de la lectura*, que será publicado este año en Ediciones Macul, Santiago de Chile.

² Jean-Marie Straub y Danièle Huillet realizaron en 1977 un cortometraje a partir del poema *Un Coup de dés* de Mallarmé, tomando por título una frase que atribuyen a Jules Michelet: «Toda revolución es una tirada de dados».

³ Benjamin se refiere a un afiche publicitario para una marca de bicarbonato de sodio, la «Sal Bullrich», que a sus ojos deviene “una parábola de la cotidianidad de la utopía” (2005, p. 194). “[Benjamin] camina y sigue leyendo —señala Crescenciano Grave—. Las ciudades son vastas salas de lectura y Benjamin aprendió a perderse en sus laberínticos detalles” (2015, p. 26).

⁴ Las diversas tipografías de *Un Golpe de dados*: mayúsculas, versales, redondas y cursivas, junto con los espacios en blanco, invitan a explorar un modelo de legibilidad que toma prestada la forma de la lectura de los astros. Refiriéndose a esta “lectura «en étoile»”, Assa indica: “se puede leer, por ejemplo, «El maestro /surgió /de esa conflagración» según el orden secuencial, o bien, «El maestro /existiría /comenzaría y cesaría», según el orden tipográfico de identidad de los cuerpos de la letra. O todavía: «Un golpe de dados jamás abolirá el azar», pero también, «el velo de ilusión refleja su asedio /no abolirá»” (1984, p. 126).

⁵ “NADA/ de la memorable crisis / o bien desapareció / el acontecimiento / cumplido en vista de cada resultado nulo/ humano / NADA HABRÁ TENIDO / ...SINO EL LUGAR... / en esos parajes/ de lo vago/ en que toda realidad se disuelve / EXCEPTO / ...QUIZÁS / ...UNA CONSTELACIÓN” (*Mallarmé*, 1982, pp. 194-199).

⁶ Aludimos al título de la obra de Charles Mauron, *Mallarmé l’obscur*, que Blanchot contrapesa con la pregunta: “¿Es oscura la poesía de Mallarmé?”. Mauron titula provocativamente su libro, proponiéndose discutir la supuesta “obscuridad” de Mallarmé, bajo la premisa de que puede demostrarse que el poema tiene un sentido objetivo, susceptible de traducirse en prosa. Pero lo que Blanchot advierte es que la defensa de Mauron —«la obscuridad de Mallarmé es aparente, la legibilidad de su escritura puede ser restablecida»— deja intocada la pregunta por el *sentido* de la lectura que el poema, con cada una de “sus palabras, acentos, y ritmos”, pone en entredicho: “El sentido del poema es inseparable de todas las palabras, acentos y ritmos del poema, sólo existe en este conjunto y desaparece en cuanto se intenta separarlo de esta forma que ha recibido. Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que él es: el que desee comprenderlo debe considerarlo por entero, sufrirlo en su realidad completa, asimilarlo materialmente y discernir su fuerza...” (1977, p. 120).

⁷ Deteniéndose en esta afirmación de Mallarmé en el prefacio a *Coup de dés* (“En efecto, los «blancos» tienen importancia, impresionan de entrada” [1982, p. 157]), Assa señala que el *blanco*, hasta entonces considerado como simple fondo, se vuelve para el poeta una parte constitutiva de la composición. La distinción forma/fondo es, por consiguiente, puesta en entredicho, desde que ya no se puede hacer abstracción de la “espacialidad de la página”: “La irregularidad de los espaciamentos” y “la variedad de los caracteres”, cumpliendo una “doble función, semántica y rítmica”, “introdu[en] una nueva movilidad en el texto, emparentándolo a una partitura” (1984, p. 120).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁸ Desde esta perspectiva, leer sería, en un *sentido literal*, leer letras, palabras, libros; solo en un *sentido metafórico* “leeríamos” otras cosas. Pic y Alloa tensionan dicho supuesto siguiendo la pista al resurgimiento de formas de “lectura no-literales”, entre las que sitúan la *Traumdeutung* de Freud, el concepto de *legibilidad* benjaminiano, y el *paradigma indiciario* de Carlo Ginzburg: “A una época intelectual marcada por el modelo del texto y la insistencia sobre una sociedad hecha completamente de signos a codificar, se habrá visto suceder una época que intenta cultivar espacios dejados al margen por esta tiranía de la instancia discursiva” (2012, p. 2).

⁹ Pic discute en este pasaje con el modelo del cazador que todavía estaría operando en el *paradigma indiciario*, donde el conocimiento por huellas se aproxima a la experiencia de captura de la presa: “[Ginzburg] hace del cazador la figura antropológica de referencia del paradigma indiciario” (2012, p. 264).

¹⁰ Benjamin no solo fue un “escritor revolucionario”, como sugiere el libro de Buck-Morss que lleva ese título, su lectura también lo era: “Precisamente en tanto historiador revolucionario [Benjamin] mostraba características de coleccionista y anticuario, revolviendo estantes en viejas librerías, pujando en subastas por volúmenes que nadie quería, desterrando polvorientos tomos en la Bibliothèque Nationale, despertándolos de la muerte. O, cuando estudiaba libros famosos, era para iluminar lo que escondía en las esquinas y rincones de esos textos, allí donde los autores no esperaban que se posara la mirada de los lectores” (2005, p. 22).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43329>

La sublevación y sus gestos. Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica

Natalia Taccetta

Instituto de Investigaciones Gino Germani,
Universidad de Buenos Aires/CONICET

ntaccetta@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2063-1419>

Recibido 15/07/2023. Aceptado 20/09/2023

Resumen

A partir de los desarrollos de Georges Didi-Huberman de los últimos años en torno a la sublevación, sus gestos y la articulación entre poder e impoder, este artículo explora tres figuraciones de la crítica: la imaginación, el aura y el par sueño/despertar. Asumiendo a la crítica como actitud afectiva y dispositivo de pensamiento que se instancia en imágenes en una perspectiva que debe mucho al pensamiento de Walter Benjamin, se referirá ocasionalmente al film *La comuna* de Peter Watkins (*La Commune, París 1871*, 2000) para anclar la indagación en imágenes críticas con el objetivo de aspirar a una suerte de epistemocrítica de la imagen.

Palabras clave: *sublevación; imaginación; aura; despertar; crítica*

The uprising and its gestures. Imagination, aura and awakening as critical figurations

Abstract

Based on the developments of Georges Didi-Huberman in recent years around the uprising, its gestures and the articulation between power and powerlessness, this article explores three critical figurations: imagination, aura and the dream/awakening pair. Assuming criticism as an affective attitude and thought device that is instantiated in images in a perspective that owes much to Walter Benjamin, these pages will occasionally refer to the film *The Commune* by Peter Watkins (*La Commune, Paris 1871*, 2000) to anchor the inquiry into critical images with the aim of aspiring to a kind of epistemocriticism of the image.

Keywords: *uprising; imagination; aura; awakening; critique*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Al menos desde 2013, cuando publicó la conferencia “Quelle émotion! Quelle émotion?”, Georges Didi-Huberman estuvo preocupado por la cuestión de los afectos. La escribió en el marco de un proyecto de “petites conférences” organizado por Gilbert Tsai, que tomó el título “Luces para los niños” de una serie de emisiones de Walter Benjamin entre 1929 y 1932 para la radio alemana¹.

La única regla de esas conferencias era que debían pensarse para una audiencia de niños de diez años. De ahí que Didi-Huberman comience con la imagen de un niño llorando: “Niños, niños, todos lloramos. Nacemos llorando. Nadie lo recuerda, pero qué emoción debe ser, una gran emoción, la de nacer, la de venir al mundo” (2013, p. 9).

En esa conferencia, aparece la referencia a cineastas a los que Didi-Huberman ya había recurrido e invocaría con devoción a partir de entonces: Pier Paolo Pasolini, por ejemplo, que tiene un lugar central en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes. El ojo de la historia 4*, de 2012, y es referencia fundamental de *La supervivencia de las luciérnagas* de 2009, o Sergei Eisenstein, quien será objeto de estudio minucioso en *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6* de 2016. En la conferencia de 2013, el esteta ya alude a lo que luego llamará “escena de la lamentación” de *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925)*, en la que las mujeres de Odessa duelan al asesinato Grigory Vakulinchuk, marinero bolchevique que se rebela cuando los oficiales zaristas les dan alimentos en mal estado. Didi-Huberman ya lee allí los gestos de las mujeres que lloran al “muerto que reclama justicia” como parte de una transformación,

donde la tristeza del duelo (las mujeres que lloran y se recogen ante el cadáver del marinero asesinado) se transforma en cólera sorda (las manos enlutadas devienen puños cerrados), cólera sorda que se transforma en discursos políticos y cantos revolucionarios, cantos que se transforman en cólera exaltada, exaltación que se transforma en acto revolucionario. (Didi-Huberman, 2013, p. 53-54).

Y repara en un desplazamiento particular que dará luego título a un nuevo libro de la serie “Como si el *pueblo en lágrimas* deviniera, ante nuestros ojos, un *pueblo en armas*”, sostiene. Y aclara su objetivo de recuperar la dimensión más propia de la *aisthesis*:

Lo que quiero indicar ahí —sin duda muy rápidamente— es que si ciertamente no podemos hacer política real sólo con sentimientos, ciertamente no podemos hacer buena política descalificando nuestras emociones, me refiero a las emociones de todos, las emociones de todos en cada uno. (Didi-Huberman, 2013, p. 54).

Didi-Huberman hace evidente la inexorabilidad de la relación entre afectos y política, mientras refuerza que las imágenes constituyen un terreno privilegiado para explorarla.

El primer tomo de la saga que sigue a “El ojo de la historia”, *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*, de 2019, se inscribe en esta búsqueda incesante de gestos de sublevación y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Natalia Taccetta
Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica, pp. 43-61.

emociones concomitantes. Como lo había propuesto ya en la muestra “Sublevaciones” que puso en forma en distintas ciudades desde 2016, Didi-Huberman ensaya en esta nueva serie una colección de gestos que aluden al levantamiento. La fuerza, el fuego, la emoción que sobreviene a una pérdida, hasta la impotencia, pueden convertirse en motivadores de un levantamiento cuando se piensa en los términos literales de un gesto, pero también de un *Pathosformel* que sobrevive visualmente. En efecto, el motivo de la lamentación que Didi-Huberman encuentra en *El Acorazado Potemkin* resurge cuando observa la lámina 42 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, pero también en la imagen de la huelga de otras representaciones, convencido de que, como “un pueblo parte siempre de una situación de *impoder*” (Didi-Huberman, 2020, p. 40), levantarse resulta “el gesto mediante el cual los sujetos del *impoder* hacen advenir — sobrevenir, o revenir— en ellos algo así como una *potencia* fundamental” (2020, p. 40).

Las páginas que siguen exploran esta potencia y se proponen seguir el hilo del gesto de la sublevación que se inscribe en tres figuraciones de la crítica: la imaginación, el aura y la articulación sueño/despertar. Se piensa aquí a la crítica como actitud afectiva y dispositivo de pensamiento que se instancia en imágenes, en una perspectiva que debe mucho al pensamiento de Walter Benjamin, uno de los autores más transitados por Didi-Huberman. En este trayecto, se referirá ocasionalmente al film *La comuna* de Peter Watkins (*La Commune, París 1871*, 2000) para anclar la indagación en imágenes críticas con el objetivo de aspirar a una suerte de epistemocrítica de la imagen.

En 1999, Watkins se propuso realizar este film del mismo modo en que se había gestado la Comuna. De ahí que los actores reclutados pertenecieran a la clase social y al espectro ideológico que representan: radicales, conservadores y burgueses mayormente sin experiencia alguna en actuación. Mediante grupos de estudio, aprendieron sobre la vida de constituyentes y oponentes de la Comuna y discutieron las asombrosas semejanzas entre el contexto comunal y las inequidades de la Europa moderna. El decorado fue construido en una fábrica abandonada y el equipo de filmación imaginó estar registrando la urgencia de eventos reales que no dejará de producirse desde 1871.

Imaginar el gesto

En “La imaginación, nuestra comuna” (2020a), Didi-Huberman parte de un análisis del deseo. En este caso, se refiere al deseo de sublevación en defensa de lo común que no le pertenece a nadie y que, sin embargo, es privatizado, “ese común que nos ha sido arrebatado” (2020a, p. 7). De la mano de Pierre Dardot y Christian Laval, asegura que toda política de emancipación se vincula a “la defensa del derecho de uso frente a la extensión —capitalista, desmesurada, arrogante, fraudulenta, injusta— del derecho de propiedad” (2020a, p. 7). Dardot y Laval parten de *Multitud* y *Commonwealth* (2009) de Michael Hardt y Antonio Negri (2004), en donde encuentran lo que llaman “la primera teoría del común”. Allí están implicados tanto los *commons* y sus experiencias concretas como el común, en singular, en tanto concepción política que permite imaginar “un régimen de prácticas, de luchas, de instituciones y de investigaciones que abren la puerta a un futuro no capitalista” (Dardot y Laval, 2015, pp. 19-20).

Pero este “común” y estos “comunes” conllevan varias cuestiones. En primer lugar, podría recordarse ese breve texto en el que, a mediados de los años noventa, Giorgio Agamben se pregunta “¿Qué es un pueblo?” en *Medios sin fin* (2001) y piensa al “Pueblo” con mayúscula —como nación— y “pueblo” con minúscula —como excluido— señalando una escisión fundamental que Agamben denomina “fractura biopolítica”. En segundo lugar, aparece la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuestión del cuerpo del común, el cuerpo del pueblo. Didi-Huberman se pregunta de qué “común” se trata entonces y, para responder, recalca en la noción de “reparto de lo sensible” de Jacques Rancière, a fin de pensar lo que se tiene en común, esto es, los sentidos, lo sensible, el “sentido común”, que, en la larga tradición de la expresión, parece homologarse con la doxa, la opinión pública, el “buen sentido” (*bon sens*) como se dice en francés.

Didi-Huberman recuerda entonces que para Aristóteles el sentido común no es una simple opinión, sino que es la “condición fundamental de posibilidad” de la organización de lo sensible. En términos kantianos, por su parte, se vincula a una facultad sensitiva “que se superpone a los cinco sentidos particulares de los que estamos dotados y que organiza realizando la unidad tanto del sujeto como del objeto sensible” (Didi-Huberman, 2020a, p. 8). Esa dimensión de la *aisthesis* se vincula al sentido común y a la imaginación, centrales para pensar las relaciones desde Kant en adelante entre lo sensible y lo inteligible. La imaginación es, así, una facultad, uno de los bienes mejor repartidos, uno de los bienes comunes.

Hacia fines del siglo XVIII, tanto Kant como Friedrich Schlegel permitirán pensar en la imaginación como la facultad que revela la potencia de libertad y conocimiento, común a toda la humanidad. De ahí que Didi-Huberman proponga que se trata de un sentido común estético como en la *Crítica del Juicio* de Kant, en la medida en que

puede definirse como el acuerdo libre e indeterminado, en cada uno de nosotros, desde el que nos formamos la *imagen* y desde donde elaboramos una *idea* (y, por consiguiente, una concepción o un concepto susceptible de guiar nuestras buenas acciones). (Didi-Huberman, 2020a, p. 9).

Pero lo que verdaderamente interesa a Didi-Huberman es proponer que la imaginación es “nuestra Comuna”, nuestra facultad de sublevación. Si la imaginación es la facultad primera de reorganizar el mundo, es posible pensar, para expresarlo de modo prosaico, un horizonte de vida más justo. De ahí que la imaginación sea, irremediabilmente, una facultad política.

La imaginación produce ensamblajes y atmósferas. Redistribuye el mundo, lo “reatmosferiza” de manera igualitaria. Lo desmonta todo para encontrar nuevas tonalidades. Para que el “el fondo del aire” sea rojo, será preciso ejercer una imaginación que sea a la vez políticamente atenta y cromáticamente activa. Entre estas dos dimensiones circulan nuestros deseos, nuestras intensidades. (Didi-Huberman, 2020a, p. 11).

La referencia corresponde aquí al film de Chris Marker, *El fondo del aire es rojo* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977), en donde el cineasta ensambla imágenes documentales y ficcionales a través de giros poéticos y de lo que Didi-Huberman llama “imaginación cromática” para referirse a cuando las imágenes tienen la posibilidad de arder y hacer arder. Se trata de un montaje de archivos en relación con los movimientos sociales desde fines de la década del sesenta, desde el sueño del socialismo hasta el triunfo del Capital.

En este mismo tono, Didi-Huberman menciona *Estética de la resistencia*, de Peter Weiss, quien utilizó el verbo *glühen*, arder en alemán (incandescencia como sustantivo, *Glühen*), para



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pensar la esperanza política que se mezcla siempre con el color rojo, como en las banderas comunistas y la sangre derramada. En relación con el color rojo, Didi-Huberman hace hincapié tanto en la ambigüedad de su representación —ha articulado lo positivo y lo negativo—, como en la certeza de su fuerza. Se atribuyó al Espíritu Santo en las imágenes de Pentecostés, pero también al diablo y al infierno; sirvió para representar la cólera y la insurrección, pero también la contrarrevolución y la violencia. El rojo es también, como propone Benjamin en “El arcoíris. Diálogo sobre la fantasía”, un ardor, el de los colores de la fantasía. En palabras del personaje Margarethe, dice allí el filósofo:

¿Por qué jamás encontré en los cuadros de los pintores esos colores brillantes, puros, los colores del sueño? Pues de donde surgen, de la fantasía, que tú comparas con la embriaguez... la absorción pura en el olvido de sí: esa es el alma del artista. Y la fantasía es la esencia más íntima del arte, nunca lo vi tan claro. (Benjamin, 2017, p. 46).

El color queda unido aquí a la embriaguez y la fantasía, a la inervación que provee el arte; la que ha fascinado a Benjamin con el Cristo de Grünewald de principios del siglo XVI. En un pequeño artículo escrito en 1916 dedicado a la figura de Sócrates, Benjamin recuerda que Grünewald pintó tan grandes a los santos porque sacó la gloria del negro verdoso y “es que sin duda lo resplandeciente solo es verdadero donde se refracta en lo monstruoso; tan solo ahí es grande, solamente ahí es inexpresivo, solo ahí está asexuado y empero ahí tan solo es de sexualidad supramundana” (Benjamin, 2007, p. 134).

Rojo también era el amor que se experimentó en la Unión Soviética hasta mediados de los años treinta cuando el stalinismo restauró las viejas valoraciones sobre la familia nuclear y aniquiló la vivaz revolución sexual de la época². Rojos también los “clubes” creados en septiembre de 1870 como caldo de cultivo del clima prerrevolucionario que dará lugar a la Comuna de París.

Naturalmente, roja también la atmósfera del film *La comuna* de Watkins aunque esté filmada en blanco y negro. Como se ha mencionado, fue rodada con la participación de 200 personas entre actores profesionales y jóvenes inmigrantes “sin papeles” de las *banlieues*, los suburbios parisinos que, en muchos casos, se representan a sí mismos, expresando las motivaciones políticas de su actualidad y los horrores de la explotación contemporánea.

En el comienzo del film, dos jóvenes se presentan como periodistas de la televisión comunal durante la Comuna después de que la guerra franco-prusiana se desencadenara en julio de 1870, provocara la caída del imperio de Napoleón III y llevara al poder a una mayoría monárquica. El anacronismo evidente eleva la apuesta fílmica a crítica de la representación histórica y de los medios de comunicación, y habilita pensar sobre la temporalidad del levantamiento como disruptiva, por fuera de las cronologías y articulada a partir de la dimensión afectiva de sus agentes: del cansancio y la indignación de los comuneros levantados, del desprecio y el terror de los burgueses amenazados. Desde las mujeres que protestan contra el racionamiento hasta las monjas que esperan que todo se resuelva sin involucrarse; desde la pasión de los jóvenes a la resignación de los mayores.

La cámara parte de la precaria escenografía de una barricada del distrito XI de París y entra a un estudio de televisión montado por Armand Gatti y su compañía La Palabra Errante, con sus operadores y máquinas. Allí, los dos actores aclaran que se trata de un film sobre la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Comuna, pero también sobre el rol que los medios cumplen en la “sociedad de ayer y hoy”. Registran la dificultad de interpretar a personajes “crédulos y de optimismo ingenuo” cuando saben bien cómo terminará la Comuna, y guían la comprensión del film sobre la falsedad de los medios: de la prensa durante la comuna y de los medios masivos de los años 2000 cuando ya era posible anticipar el modo en que *lawfare* y *fake news* trabarían indisoluble relación. Luego se muestra el decorado a las tres semanas de rodaje, los restos del Ayuntamiento que gozaba de poder revolucionario durante la Comuna y una pequeña mesa con una pluma y un tintero sobre la que la cámara se detiene. En ella un oficial del ejército gubernamental firmará la muerte instantánea de cientos de comuneros poco después.

Es esta una imagen crítica que sostiene en la distancia el hecho violento que apenas enuncia, que construye la realidad de la muerte revolucionaria con la ficción de un montaje y el artificio de una temporalidad dislocada de su imaginación. “La distancia (*die Ferne*) es la forma espaciotemporal del sentir”, dice Didi-Huberman (2006, p. 105) y se pone de manifiesto en el artificio del film de Watkins sobre un levantamiento que permite imaginar las revueltas contemporáneas.

En “La doble distancia” de *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), Didi-Huberman se detiene, precisamente, sobre la separación —doble— que involucra el ver y el ser visto, que involucra tanto una actitud voyeurista como la fruición escópica con la que sentirse observado. Para ponerle nombre a esta cuestión llega a la idea de “aura” en Benjamin, de la que recuerda una definición clásica —“una trama singular de espacio y tiempo”—, para asegurar que es un “espaciamento obrado (*œuvre*)”, tramado, tejido, un acontecimiento que atrapa y separa. El aura es para Didi-Huberman “espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado” (2006, p. 93). Este paradigma visual queda representado por lo que Didi-Huberman llama “poder de la distancia”; en definitiva, por la capacidad de devolver la mirada.

Benjamin dirá también que aura es la “única aparición de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*), que Didi-Huberman interpreta como distancia desdoblada, pues la lejanía se aparece y se puede mirar, pero no deja de ser lejana. Este juego de distancias permanece cuando Benjamin insiste en que es siempre distancia, incluso cuando se está cerca.

Didi-Huberman se aboca a destacar que este aspecto del aura se vincula con “el de un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante: ‘Esto me mira’” (2006, p. 94), dice. De ahí, entonces, que percibir el aura sea percibir la mirada —incluso soportarla— y la *via regia* para pensar el aura como crítica, como devolución de miradas, como imagen que no pasa desapercibida.

El aura y la mirada que se alza

La noción de aura constituye uno de los puntos nodales del pensamiento de Walter Benjamin en los años 1930, una vez producida su torsión filosófica hacia el materialismo y ya asimilada la expansión de la experiencia que proponían las vanguardias que lo fascinaron hacia fines de los años 1920. En 1931, “aura” aparece en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía” en los términos de las referidas “trama muy particular de espacio y tiempo” o “irrepetible aparición de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar” (Benjamin, 1987, p. 75) y en las dos primeras versiones del ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1935/36 se reafirman sus notas con expresiones como “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”. En la cuarta versión del ensayo será “su *hic y nunc*,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

su existencia única en el lugar en que se encuentra” (“*son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve*”) (Benjamin, 2012, p. 165).

Algunos años después, en 1939, Benjamin escribe en el segundo ensayo sobre Charles Baudelaire, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, una definición de aura que profundiza o complejiza las anteriores produciendo una torsión fundamental para problematizar la cuestión de la mirada. Convencido de que la fotografía tiene una participación decisiva en la declinación del aura, Benjamin lo define a partir de uno de sus efectos: “experimentar el aura de una aparición significa dotarla con la capacidad de ese alzar la mirada” (*den Blick aufzuschlagen*) (Benjamin, 1991, p. 646-647). Seguir el hilo de esta asociación entre aura y mirada se vuelve esencial a fin de indagar sobre su potencialidad crítica.

En un artículo sobre la relación entre aura, masa y materialismo onírico, Francisco Naishtat aclara algunas notas sobre esta variación en torno al aura, tal como aparecen en el capítulo XI del segundo ensayo sobre Baudelaire: “expectativa de quien experimenta un fenómeno, del mundo animado o inanimado, de devolución de la mirada” (Naishtat, 2022, p. 2). Tal como señala Naishtat, esto no deja de vincularse a la decadencia propia de la experiencia que, en la producción benjaminiana de los años 1930, se asocia a una percepción atravesada por la técnica —aun cuando esta consiga expansiones de la memoria involuntaria y hasta sea propicia para imaginar la revolución— y a los avatares de la sociedad que le es contemporánea. Benjamin lo deja claro del siguiente modo:

Si llamamos aura a las representaciones (*Vorstellungen*) que, asentadas en la memoria involuntaria (*mémoire involontaire*), pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica (*Kamera*) y en otros aparatos similares posteriores (*den späteren entsprechenden Apparaturen*) amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido (*nach Bild und Laut*). Se convierten así en logros esenciales de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia. (Benjamin, 1991, p. 644).

Benjamin es consciente de que la declinación del aura se vincula a una atrofia del ejercicio, pero sin caer en una posición melancólica. Sin dejar de ser, de alguna manera, un romántico — con menos negrura que la que Löwy atribuye a Guy Debord, que teme a una total “mecanización del ser humano” (Löwy y Sayre, 2008, p. 49)—, registra una experiencia que se modifica de modo radical y un aura que exige repensar la autenticidad y la percepción estética.

Se produce, entonces, un desplazamiento desde el aura como distancia y lejanía hacia el aura como reconocimiento, enlazado con la necesidad de una mirada de ser correspondida. Precisamente, Naishtat relaciona el reconocimiento (*Erkanntwerden*) con la teoría romántica de naturaleza tal como se expone en el capítulo IV de la primera parte de la disertación de “El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán”, iluminada por la mirada antropológica tardía en el marco del giro materialista de los años treinta a partir del “tándem capacidad-incapacidad de intercambiar miradas” (Naishtat, 2022, p. 2).

Este movimiento se lleva bien con las modificaciones en la técnica sobre las que Benjamin



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

reflexiona en estos años. La fotografía se apropia “sin trabas de las cosas precederas que postulan un sitio en los archivos de nuestra memoria” (Benjamin, 1991, p. 644-645), mientras la disposición del recuerdo voluntario, ahora favorecido por las técnicas de reproducción, “recorta el ámbito de juego de la fantasía” (*beschneidet den Spielraum der Phantasie*) (1991, p. 645). En algún sentido, Benjamin sigue a Baudelaire en su desconfianza frente a la fotografía para la producción o reproducción de la belleza. Lo expresa claramente: mientras el arte “persigue lo bello y, si bien muy simplemente, lo ‘reproduce’, lo recupera (como Fausto a Helena) de las honduras del tiempo”, esto ya no ocurre “en la reproducción técnica”, pues “en ella lo bello no tiene lugar” (*In ihr hat das Schöne keine Stelle*) (1991, p. 646).

Si las imágenes de la memoria involuntaria *à la Proust* tienen aura, la fotografía participa de su decadencia al no devolver la mirada, siendo que a esta le es inherente la expectativa de ser correspondida. Si la mirada tiene siempre la expectativa de ser correspondida y la experiencia del aura consiste para Benjamin “en la transposición de una forma de reacción normal en la sociedad humana frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre”, entonces, “quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista” (1991, p. 646). En esta convergencia de aura y mirada —que cifra la constelación conceptual que permite pensar la experiencia del aura como la capacidad de alzar la vista— pueden hallarse nuevas figuraciones del levantamiento.

Esta exploración se puede seguir más de cerca en el texto “Was ist Aura?”, de 1937, fragmento de los “papeles parisinos” encontrados por Giorgio Agamben y publicado en la edición de las obras completas de 2012 *Werke und Nachlass*, sobre el que el citado texto de Naishtat llama la atención. Allí, el aura, también vinculada a la depreciación y la decadencia, aparece unido a la mirada de la masa y constituye el lugar específico en el que Benjamin desplaza la definición de aura desde los términos de distancia y lejanía hacia la mirada y la espera de ser correspondida. Indagar sobre la potencia de este “alzar la mirada”, permite el deslizamiento definitivo a la cuestión del levantamiento y sus gestos críticos. “Alzar la mirada” puede funcionar como alegoría recurrente para dar cuenta de los tiempos de insurrección o levantamiento en tanto momento aurático de una temporalidad que exige acciones cuando “un grupo de personas ha llegado al límite” (Butler, 2017, p. 21), tal como dice Judith Butler en su texto “Revuelta” para el catálogo de la muestra *Subelevaciones*.

En la intervención de 1937, Benjamin comienza diciendo que la experiencia del aura descansa en la transferencia “de una forma de reacción normal en la sociedad, a la relación de la naturaleza con el hombre” (Benjamin, 2012a, p. 304). El aura es dar una respuesta como quien se cree mirado y entonces “alza la mirada” (*schlägt den Blick auf*). Se trata de una respuesta con “capacidad repleta de poesía” (2012a, p. 305), que implica el tener experiencia del aura como un *hacer* (“*Aura einer Erscheinung oder eines Wesens erfahren*”) y, por eso, conlleva advertir esta capacidad que Benjamin vincula también con el sueño. “En el mundo hay tanta aura como queda sueño en él”, dirá Benjamin (2012a, p. 305), pues tanto el sueño como la vigilia tienen el arte de la mirada. Este deslizamiento le recuerda también a la mirada de la amada que ya no solo alza los ojos para ver a su amado, sino que “empieza a parecerse más a la mirada con que el despreciado mira al despreciador, el oprimido al opresor” (Benjamin, 2012, p. 305).

Anticipando la cuestión del despertar, quien alza la mirada es también el que ha “despertado de todos los sueños, tanto de la noche como del día” (Benjamin, 2012a, p. 305). Se trata de un despertar que puede emerger en la forma de masa cuando se ha alcanzado determinado grado (*Grad*). Precisamente, a partir de este punto, solo queda la disposición a mirar.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entonces sucede esto: a quienes pertenecen a una de las dos clases -sea la de los dominadores o la de los oprimidos- puede parecer útil o incluso atractivo mirar a los que pertenecen a la otra clase: pero ser objeto de tal mirada es percibido como vergonzoso (*peinlich*) o incluso nocivo (*schädlich*). (Benjamin, 2012a, p. 305).

Se percibe aquí la relación entre el aura como devolución de mirada y el miedo a la masa: “se produce así la disposición a bloquear inmediatamente la mirada del enemigo de clase”, y agrega Benjamin, “esta se vuelve una amenaza, sobre todo de parte de aquellos que constituyen la mayoría” (Benjamin, 2012a, p. 305). Aura y revuelta, levantamiento de la mirada y mayoría, estallido y amenaza, quedan unidos en ese momento de suspenso entre la mirada del explotador y la devolución que finalmente llegará.

Benjamin explicita con claridad que “las condiciones en las que vive la mayoría de los explotados se alejan cada vez más de las condiciones que son normales, o incluso solamente imaginables para la minoría de los explotadores” (Benjamin, 2012a, p. 306). Atento a esta desproporción, sabe que “cuanto más crece su interés por controlar a los demás, su satisfacción se vuelve tanto más precaria” (Benjamin, 2012a, p. 306). Avergonzado o atemorizado, el explotador tiende a desaparecer, pues advierte que allí el proletariado estará, eventualmente, listo para mirar y “las miradas ... amenazan con volverse cada vez más maliciosas” (Benjamin, 2012a, p. 305).

Una curiosidad —nada sorprendente— aparece sobre el final del ensayo sobre el aura: Benjamin ve en el cine una técnica que permite estudiar este enfrentamiento entre clases. “Sin el cine, la decadencia del aura se haría sentir de una manera ya no soportable (*nicht mehr erträglichen*)” (Benjamin, 2012a, p. 306), dice. El cine parece tener la capacidad de “ocultar lo peligrosa que se ha vuelto la vida en la sociedad humana” (Benjamin, 2012a, p. 306), lo que recuerda el final del ensayo sobre la obra de arte alertando sobre la estetización de la política que el fascismo propone. Sin embargo, vuelve a reconocer la potencia del cine para hacer más soportable la experiencia y la decadencia del aura (“*Verfall der Aura*”), pues allí registra una productividad particular: no solo permite cierta “adaptación” al carácter revulsivo de la sociedad que tiene ante sus ojos, sino que posibilita imaginar modos de alzar la vista. La politización del arte, con la que el comunismo debía responder al fascismo, era, en definitiva, un régimen escópico, una regulación del aparecer, un cine que alentara la revolución.

La Comuna, de Watkins, ofrece otra buena imagen crítica para pensar esto. Asumiendo ostensiblemente el carácter artificial del dispositivo, exhibe la verdad de una imagen revolucionaria cuando imagina la creación de la Unión de mujeres durante la Comuna. Hacia el final de la primera parte del film, se muestra cómo, al abrigo del nombre de la activista rusa Elisabeth Dmitrieff enviada por Marx a cubrir los eventos de Francia y con la representación diseminada de una Nathalie Lemel, un grupo de mujeres empieza a hacer realidad el objetivo de reunir a las trabajadoras de París para sostener la Comuna “en su lucha contra todas las tiranías”, tal como anuncian. Mientras se adivinan los gritos de “¡Viva la Comuna!” y la cámara registra sus rostros, deciden movilizarse en el instante de peligro, no motivado por enemigos extranjeros, pues esta vez “los asesinos del pueblo y la libertad son franceses privilegiados por el orden social y que se enriquecen a costa de nuestra hambre y nuestra fatiga, nuestro sudor y nuestra miseria”.

La Comuna confirma la capacidad del cine para desocultar sin temor la decadencia del aura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en el arte, pero también su potencia para desvelar la productividad política —aurática— de sus imágenes. Los varones pasan formados decididos a luchar, mientras las mujeres, con sus bebés en brazos, se deciden a ayudar a los combatientes y a defender la Comuna, convencidas de que no es suficiente tomar el Hôtel de Ville, sino que el éxito depende de la voluntad que expresan sus cuerpos y acciones y de la fuerza de las uniones de mujeres de cada distrito.

Para volver a Benjamin, podría decirse que el aura se presenta como “algo susceptible de experiencia” (Puglia, 2016, p. 29) que, de hecho, no es solo una cualidad objetiva ni solamente una sensación, sino que es ambas cosas a la vez; de ahí que pueda afirmarse que “el aura es un *medium* a través del cual algo se manifiesta” (Puglia, 2016, p. 29). Pero es en la mirada —como la de las mujeres del film— en donde Benjamin “reconocía otra forma de lo irrepetible, la impresión de una lejanía irreductible” (Puglia, 2016, p. 33). Precisamente, cuando Benjamin desarrolla la definición de aura en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” refiere la formulación del ensayo de la obra de arte y ambas convergen en el *Libro de los Pasajes*: “como lejanía de aquella mirada que se despierta en lo mirado” (“*als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks*”) (J 47, 6 Benjamin, 2007a). El aura expresa, de este modo, la relación entre mirada y despertar y el intervalo en que se instituye esa distancia. A pesar de lo escurridiza que resulta la definición —o justamente por ello—, Josef Fürnkäs lo asocia con “una cifra para la paradoja de una experiencia posible de lo imposible” (2014, p. 96). Funciona, podría decirse, como una figuración que apunta al aquí y ahora de la experiencia y del despertar a la experiencia.

Fürnkäs detecta hacia el final de *Sobre algunos temas en Baudelaire* la remisión de Benjamin a “Perte d’auréole” (#46), uno de los poemas de *El Spleen de París*. La pérdida refiere posiblemente a la decadencia del arte, pues el poeta pierde la aureola en el agua y renuncia a su santidad para fundirse en la masa: “Je puis maintenant me promener *incognito*, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!” (Baudelaire, 1869, p. 133-134). Fürnkäs asegura que al Baudelaire que cita Benjamin le concierne una ira impotente que reconoce en lo que el excluido siente por la multitud:

Ni el romanticismo social ni el esteticismo de la bohemia parisina sirven para pertrechar a la experiencia contemporánea que el poeta desposeído hace en la calle después de la pérdida de la aureola: “Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes”. (Benjamin, 1991, p. 652).

El motivo de la mirada le permite a Benjamin vincular la rememoración melancólica y la experiencia del shock atravesados por la potencia revolucionaria, como la que se resuelve en la Comuna imaginada por Watkins. La experiencia del aura está en decadencia, pero queda la reproductibilidad, que permite transitar la vivencia destructiva de lo contemporáneo. El aura se inscribe, así, en la utopía cuyo carácter operante se advierte en las miradas que se alzan:

Pero a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquel a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (que en el pensamiento puede fijarse tanto en una mirada intencional de la atención como en una mirada en el llano sentido del término), le cae entonces en suerte la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

experiencia del aura en toda su plenitud. (Benjamin, 1991, p. 652).

Quien es mirado levanta la vista, dirá Benjamin. De ahí, entonces, que experimentar el aura sea dotar de la capacidad de alzar la mirada. Mirar y experimentar el aura van juntos, conformando en Benjamin el pensamiento sobre la imagen como acción.

El despertar de/a la historia

En el *Libro de los pasajes*, inconcluso al momento de su muerte en 1940, Benjamin tematizaba el despertar (*Erwachen*) como “ahora de la cognoscibilidad”. Allí lo convertía en un paradigma del conocimiento de la historia y el tiempo, seguro de que no es posible conocer una época sin ser consciente de sus despertares. El “ahora” del despertar se corresponde con lo que problematizó tardíamente y llamó “imagen dialéctica”, pues es la forma misma de poner en funcionamiento la historia materialista, con capacidad para experimentar lo que la vigilia oprime y para correr el velo de la represión en los sueños.

El despertar en Benjamin se relaciona con una fractura radical respecto del curso tradicional —fascista, de dominación— de las cosas e implica tener en cuenta al menos algunos aspectos clásicos de su pensamiento, como su reflexión sobre la memoria involuntaria en *En busca del tiempo perdido*, la potencia de quiebre de las vanguardias, el *gestus* en el teatro de Bertolt Brecht y las exploraciones en torno a la fantasmagoría en el *Libro de los Pasajes*.

El primer fragmento del convoluto K del *Libro de los Pasajes* —K 1, 1— ilumina algunas de estas cuestiones en el modo en que aparece la relación entre recuerdo, dialéctica e historia: “El despertar como proceso gradual”, dice Benjamin, “que se impone tanto en la vida del individuo como en la de las generaciones” (2007a, 393). El fragmento siguiente asocia la experiencia infantil y juvenil con el sueño y el vuelco dialéctico respecto de una concepción tradicional con la “irrupción de la conciencia despierta” (2007a, 394). Solo así, como vuelco dialéctico, “la política obtiene el primado sobre la historia” (2007a, p. 394):

El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado. ¡Pasar por el pasado en el recuerdo del sueño! -Por tanto: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración. (K 1, 3, Benjamin, 2007a, p. 394)

La relación entre despertar y recordar como momento crítico, dialéctico, de un tipo de relación con el pasado queda en evidencia: “la imagen auténtica del pasado sale a la luz mientras revela, irrumpiendo en este, el sentido del presente” (Chitussi, 2020, p. 61). En la interrupción dialéctica del despertar está en juego, asimismo, el conocimiento de la vida y el pasado. El carácter involuntario del recuerdo en Proust adquiere aquí la forma de la espontaneidad de la redención cuando se asume la relación dialéctica entre pasado y presente. Y como esta no puede decantar en la idea de un transcurrir o una linealidad, se comprende la idea benjaminiana de imagen dialéctica, que es discontinua y tensa, e incluye la cesura entre soñar y despertar, no como opuestos, sino como modos diversos de la percepción.

El despertar, entonces, es movimiento dialéctico: “no significa el fin de algún estado de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

inerte somnolencia y el comienzo de alguna otra actividad”, más bien se trata de un “llegar-a-la-conciencia del sueño soñado hasta el momento” (Weidmann, 2014, p. 308). El despertar es recuerdo cuyo contenido es el sueño, a su vez no dado de antemano, sino que, en el recuerdo, se presentifica. “Despertar es el concepto de un presente que es restablecido por completo a través del pasado, así como a la inversa ese presente es el que establece en primer término ese pasado” (2014, p. 308). Presente, pasado y actualización se solapan en el ahora de cognoscibilidad, en la imagen dialéctica que objetiva el proceso. Se trata de una noción central para destacar que la principal preocupación benjaminiana no está en el método para explorar el pasado, sino en la presentación de ese pasado en el presente. Si para Benjamin la historia es el producto de una cierta tradición, el rol del historiador dialéctico es el de despertar al presente de esa tradición³.

Antes de plantear el despertar en relación con el hacer del historiador, Benjamin publicaba *Dirección única* en 1928 y delineaba también su ensayo sobre el surrealismo. Se volvía evidente su interés por el “Manifiesto surrealista” de André Bretón de 1924 y por la recepción del psicoanálisis de principios de siglo:

La vida parecía que sólo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa: el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del “sentido”. (Benjamin, 1999, p. 45).

Con el sueño o las drogas se produce para Benjamin un “relajamiento del yo” que posibilita dejarse atravesar por el shock, propio de las sociedades contemporáneas. En *París, capital del siglo XIX*, le atribuye al sueño un potencial metodológico en pos de la utopía:

Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado —lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente— estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz. (Benjamin, 2007b, p. 39).

El potencial de los sueños para articular utopías revolucionarias se aprecia en justa medida si se vuelve sobre el primer manifiesto de Breton, pues allí se recuerda la justeza con la que Freud describió la labor crítica de los sueños en tanto el hombre, cuando deja de dormir, se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Natalia Taccetta
Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica, pp. 43-61.

convierte en “juguete de su memoria”, siendo que la vigilia priva de toda trascendencia situando el punto de referencia del sueño cuando se abandona. Breton asegura que “es importante señalar que nada puede justificar el proceder de una mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño” y se lamenta “¿cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?” (Breton, 2001, p. 29).

Las referencias a los sueños y las imágenes son incontables en escritos como *Dirección única*, el texto sobre el surrealismo, e *Infancia en Berlín hacia 1900*. Sin embargo, el acercamiento benjaminiano no se interesa por los significados de los sueños que permanecen latentes, sino por el contenido manifiesto de las imágenes que obligan al extrañamiento que puede permitir otra consciencia sobre la continuidad. El sueño, en efecto, es un elemento de experiencia y conocimiento que esconde su potencial en la vida cotidiana para ser disparado como imagen dialéctica. Diluye la continuidad y sus epifenómenos como los surrealistas, que “son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad” (Benjamin, 1999, p. 57).

El programa surrealista queda asociado en el pensamiento benjaminiano a una afirmación de la soberanía del deseo y la sorpresa y propone el despertar a un nuevo uso de la vida. Oponiéndose a una sociedad aparentemente irracional en la que la ruptura entre la realidad y unos valores aún fuertemente proclamados era llevada hasta el absurdo, los surrealistas se servían de la irracionalidad para la destrucción de los valores lógicos exteriores. Benjamin encontró gran potencial liberador en la ebriedad surrealista, a la que caracterizaba como “iluminación profana”, que encontraba en la no-literatura, en el no-arte, que habla de “experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas” (1999, p. 46), aunque la iluminación profana no siempre encontró un surrealismo a la altura y las intenciones histórico-dialécticas de Benjamin difícilmente estaban sistematizadas en el arte surrealista. En *Oniokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (1998), Ricardo Ibarlucía lo explicita claramente al señalar que “mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños [...] para conducir las hasta el umbral del despertar” (1998, p. 110).

Benjamin elogia al surrealismo por su “política poética”, por “ganar las energías de la intoxicación para la revolución”, por su “culto del mal usado como instrumento político”, y su “liquidación del esclerótico liberal-moral-humanista ideal de la libertad”:

Quando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige. Por el momento los surrealistas son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales. Uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos. (Benjamin, 1999, pp. 61-62).

Al pensar la emancipación de la lógica capitalista, Benjamin ve en la imagen surrealista un potencial disponible para la política sobre la historia, cuyos hechos se articulan a partir de un despertar —una interrupción que conduzca a la conciencia revolucionaria— como paradigma del recuerdo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Apunta a la capacidad de “shock” de estas imágenes yuxtapuestas para provocar el despertar revolucionario. De aquí que: “No tengo nada para decir, sólo para mostrar”. Y, sin embargo, cuando Benjamin intentó, como en el primer ensayo sobre Baudelaire, dejar que el montaje de hechos históricos hablara por sí mismo, corrió el riesgo de que los actores absorbieran estos ‘shocks’ de la misma manera distraída, con la misma conciencia soñolienta con la que absorbían las sensaciones al vagabundear por las calles de la ciudad, o al caminar por los pasillos de los grandes almacenes. (Buck-Morss, 2001, p. 277).

Hacia el final del ensayo sobre el surrealismo, cuando aparece el concepto de “inervación colectiva”, Benjamin sintetiza alguna salida para el estado de ensoñación capitalista. Es en la interpenetración de cuerpo e imagen donde encuentra una tensión revolucionaria posible, descarga de un deseo atrapado en las mallas del sueño, que exige pasar de la contemplación a la praxis. Como forma del despertar, la inervación, que refiere a un “proceso neuro-fisiológico que media entre lo interno y lo externo, lo físico y lo motor, lo humano y lo mecánico” (Hansen, 1999, p. 313), tiene la función de antídoto al efecto de adormecimiento que la fantasmagoría capitalista garantiza. Le da al individuo alienado por la sociedad fetichizada la posibilidad de instalarse poéticamente en la búsqueda de alguna salida posible.

Como mínimo, la inervación permitiría recuperar la capacidad de imaginar, incluso el horror más grande como ocurre hacia el final de *La Comuna*. Allí, Watkins recoge el último y sangriento tramo de los acontecimientos de París e imagina el fracaso del levantamiento. Asaltada desde el 2 de abril por el ejército, entre el 21 y el 28 de mayo de 1871 en la llamada “Semana sangrienta”, el ejército francés pone fin a la insurrección con cerca de 30 000 muertes entre hombres, mujeres y niños. En el film, una escenografía precaria muestra la realidad del crimen perpetrado por Versalles cuando un *travelling* exhibe los rostros de los comuneros mirando a cámara mientras de fondo se oyen los cañonazos que los alcanzarán de manera inminente. “No pueden ocultar por siempre lo que hicieron, no pueden mentir siempre”, dice un comunero condenado dirigiendo su mirada al espectador, revelando de modo tético el solapamiento de la Comuna y la contemporaneidad con sus despertares y pesadillas. Entonces, la Versalles TV; hoy, las plataformas, los *trolls* y las *fake news*.

Es esta yuxtaposición entre el pasado y el presente la que se vuelve crecientemente urgente cuando la Comuna va llegando en sus semanas finales. En modo brechtiano, los actores salen de sus roles, dejando abierta la hermética estructura de la diégesis aristotélica a fin de explorar los lazos entre pasado y presente. (Wayne, 2002, p. 67).

Así, *La Comuna* termina evitando la catarsis que Aristóteles tematizó como propósito del drama trágico y como descarga emocional que permitiera a los espectadores volver a sus vidas cotidianas. Aquí, en cambio, la historia no solo se repite —tal vez la anécdota más destacable del film—, sino que la irresolubilidad de los conflictos de entonces sigue ardiendo obscenamente. Esto se materializa en las promesas que mezclan pasado y futuro, en la voz de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

un comunero de 1871 filmado por Watkins cuando dice “Si hay barricadas en París en el año 2000, ¡estaré allí luchando!”.

Hacia una epistemocrítica de la sublevación

La idea de una epistemocrítica, naturalmente, alude al prólogo con el que Benjamin abre su trabajo sobre el *Trauerspiel* alemán en 1925. En aquellas páginas, quería distanciarse enfáticamente de las metodologías filosóficas de su tiempo y descrea de que la forma discursiva constituya un *a priori* de la práctica al tiempo que insiste en que su forma sea determinada por el mismo ejercicio, adivinándose discontinua y fragmentada cuando las cosas se desnudan de la codificación histórica.

Dado que el gesto crítico en Benjamin puede explicarse, de algún modo, por su estructura dialéctica, el prólogo al texto sobre el Barroco exhibe el modo en que Benjamin piensa la dialéctica como una tensión constante y suspendida entre extremos y no como resolución o superación, tal como la tradición más o menos vulgarmente la ha comprendido. Los opuestos no convergen en una unidad y para ello se vuelve central la noción de representación o exposición (*Darstellung*) en la medida en que la idea se manifiesta sobre una materialidad sensible que cimenta una verdad relativa, que rehúye de una traducción integral en la medida en que siempre hay un resto que se escapa a la aprehensión. De ahí que la idea se captura a partir de los elementos sensibles, pero no es reductible a ellos. Esta tensión dialéctica se instancia en su antipositivismo, su antihistoricismo y su reflexión sobre la distancia, el aura, la mirada y la historia.

En este esquema, la imagen podría pensarse como soporte sensible de la ocurrencia contingente de la idea. Aquí podría recordarse la noción del “rodeo” como método, que aparece en el “Prólogo epistemocrítico”; “la exposición en cuanto rodeo: ese es el carácter metódico del tratado”, dirá Benjamin (2007c, p. 224) para proponer la negación del curso inamovible de la intención como rasgo principal, esto es, “la suspensión por parte del filósofo de cualquier anticipación de la dirección de las cosas mismas” (Maura, 2013, p. 65) presentando una teoría de la verdad como la muerte de la intención, es decir, como una renuncia a proyectar sobre las cosas un estado mental que funcione como teleología. En términos del *Libro de los Pasajes* y de las consideraciones de las páginas anteriores, implica confiar en la imagen dialéctica como “ritmo de las cosas” y que “señala el lugar donde el presente del investigador se cita con el pasado de la cosa en igualdad de condiciones” (Maura, 2013, p. 65). Esto involucra descansar, como querría Benjamin, en la idea del “mosaico” que imaginación, aura y despertar podrían formular para aprehender el gesto de levantamiento. Eduardo Maura repara en la fuerza de esta consideración: “la idea de Benjamin es que la distancia que separa dichos pedazos, lejos de disolver el sentido, lo ilumina con más fuerza” (2013, p. 67).

Estas notas guían la ilusión de pensar una epistemocrítica del levantamiento en la que imaginación, aura y despertar se articulan como figuraciones fundamentales para comprender la relación entre imagen y crítica, en la medida en que, en el espectro de los autores convocados, se hace evidente que la crítica es, principalmente, crítica de las imágenes. Dicho esto, se impone la pregunta por las imágenes críticas.

Didi-Huberman ya intentó responderlo en *Lo que vemos, lo que nos mira* a partir de una indagación sobre la imagen dialéctica, la única “imagen auténtica” para Benjamin, aquella que “nos obliga a mirarla verdaderamente” (Didi-Huberman, 2006, p. 113). Como buen lector de Benjamin, recurre a la imaginación, analiza el aura y ve en el despertar un “levantamiento del tiempo y de la psique conjuntamente” (2020, p. 376), tal vez fantaseando, como las revueltas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

contemporáneas, con la dilución total de la línea que divide la vida real de la vida imaginada. Las imágenes son originariamente dialécticas para Benjamin y surgen como síntoma para Didi-Huberman. En ambos, albergan la potencia crítica del despertar que pone en crisis el sueño y vuelve evidente el síntoma. Si la tarea de la crítica es “penetrar (y aquí la ‘sustancia’) en el interior de las formas míticas: esta puede apartarse de una época de modo genuino, ‘sereno’ si logra revelar su apariencia sin negarla” (Chitussi, 2020, p. 344).

De esta tríada de forma, transformación y nueva temporalidad están hechas también las sublevaciones actuales, con sus despertares y desgarros, con sus motivaciones y colores. Deseo y pasión tienen color en la filosofía y la política y son el rojo y el negro sus matices habituales. Se puede pasar del “rojo-poder que encarnaba la toga del magistrado, del general o el emperador” al “*rojo-potencia*, rojo de sublevación contra los poderes” (Didi-Huberman, 2020a, p. 12). No como un rojo estático, de “llegada al poder”, sino como un rojo-devenir, una potencia de rojo.

Esta distinción entre poder y potencia queda explorada en *Desear desobedecer*, cuyo capítulo “Vinagres y almas bellas” le permite a Didi-Huberman abordar el deseo también como deseo agotado. Allí refiere al deseo cuando “nos detestamos o tenemos miedo de dejar el *tiempo abierto*, es decir, el tiempo irresuelto que caracteriza precisamente al deseo” (Didi-Huberman, 2020, p. 101), contrario a la lógica de la productividad que constriñe y exige certezas. Frente al tiempo cerrado del autoritarismo, el tiempo abierto se revela y rebela, incluso en el fracaso.

¿Qué queda cuando los levantamientos fracasan? Intentando responder a esta pregunta, Didi-Huberman recuerda cómo Guy Debord constataba la potencia “de pensamiento, de deseo, de puesta en movimiento” (2020, p. 104) al imaginar el levantamiento en el interior del espectáculo y su acumulación, pero que también asistió al fracaso de los levantamientos de 1968 ante la evidencia de que no había escape a la lógica del capital.

Didi-Huberman recuerda la confianza de Benjamin en los surrealistas para “ganar para la revolución las fuerzas de la embriaguez” (*die Kräfte des Rausches für di Revolution zu gewinnen*), cuando en realidad muchas veces, como con el vino, la embriaguez se avinagra y ya no concede las fuerzas del deseo y la alegría. Debord parece beber este vino agriado para nunca dejarse llevar por la confusión del momento, intentando encontrar formas de la revolución en lo áspero de las contradicciones. “El ‘vinagre radical’, inherente a lo que Michael Löwy llamaba un ‘romanticismo negro’ en Debord, caracteriza desde entonces a la pléyade de los movimientos ulteriores” (Didi-Huberman, 2020, p. 108). Si algo se propuso Debord en su obra escrita y fílmica es, precisamente, agriar el espectáculo, envenenar sus luces y promesas vacías. “Ácido crítico” llama Didi-Huberman a esta condición, cuyo gesto ve replicarse en las denuncias al simulacro neocapitalista de la revista *Tiqqun* y las producciones del Comité invisible.

Desde 1999, *Tiqqun* se propone “aniquilar la nada” propia de un tiempo desencantado y obtener energía del gesto de levantarse. Así recuerda Didi-Huberman uno de esos ejercicios de metafísica crítica que aparecía en el segundo número de la revista:

Levantarse. Levantar *la cabeza*. Por elección o
Por necesidad. Poco importa, verdaderamente, en adelante.
Mirarse a los ojos y decir que se
Recomienza ...
En la okupación. En la orgía. En el motín. En el tren o en el pueblo ocupado.
Nos encontramos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nos encontramos
En *singularidades cualesquiera*. Es decir,
No sobre la base de una pertenencia común,
Sino de una *común presencia*. (Didi-Huberman, 2020, p. 109).

En 2009, en *La insurrección que viene*, el Comité Invisible vuelve sobre estas ideas, convencido de que la sublevación advendrá porque “el presente no tiene salida” (Comité Invisible, 2010, p. 29) en la medida en que la sociedad, “vago agregado de entornos, instituciones y burbujas individuales” (2010, p. 31) carece de consistencia y experiencia común.

Debord, *Tiqqun* y el Comité invisible se caracterizan por este vinagre radical que propuso una imaginación insurrecta y crítica, seguros de que el levantamiento contra el estado de cosas solo es posible a condición de la fractura total. Sin embargo, Didi-Huberman hace hincapié en un aspecto problemático de sus textos, como el hermetismo de su lenguaje y los enunciados autoritarios que no pueden hacerse política. ¿Hay forma de levantarse y levantar a los otros siendo invisible y hablando un idioma imposible? Didi-Huberman es contundente: no hay levantamiento sin aparición, sin ocupación del espacio público. Podría agregarse, sin toma de la palabra. Esta es la clase de exposición necesaria para encender la mecha de la desobediencia. Sin aparecer, ¿no hay solo apariencia? ¿No se recae en aquello que se pretendía rechazar?

El Comité invisible se pronuncia sobre esto cuando afirma que “un movimiento revolucionario no se propaga por contaminación, sino por resonancia” (Comité invisible, 2010, p. 15), por ondas como las del sonido, y es “algo que cobra cuerpo como una música” (2010, p. 16). Así configura una experiencia que podría llamarse “comuna”, pues “es lo que ocurre cuando unos seres se encuentran, se entienden y deciden caminar juntos” (2010, pp. 129-130), es decir, vivir políticamente y “organizarse para la supervivencia material y moral de cada uno de sus miembros y de todos los colgados que les rodean” (2010, p. 130).

La potencia crítica inherente al levantamiento implica, entonces, organización colectiva de imágenes, afectos, gestos y miradas. En “El tiempo de la revuelta” de *Desear desobedecer*, Didi-Huberman recuerda a *El hombre rebelde*, de Albert Camus (1951), para pensar la insurrección a partir de su carácter ontológico: “Me rebelo, luego somos”, dice allí Camus. En esta traslación del rebelarse al ser y del singular al plural se cifra la trama de crítica, imagen y levantamiento. La crítica es, así, deseo que niega, capaz de instalar tanto un curso de acción como una imagen de la desobra que frene la explotación.

Esto recuerda el “Ne travaillez jamais!” del Debord letrista de los años cincuenta o el del mayo del 68. Acto simbólico que expresa el carácter político y estético de la revuelta, una pintada puede ser el gesto que convence de que rechazar no es no hacer, sino dialectizar. Esta dialéctica se puede acompañar con desesperación, cólera o embriaguez como ocurre a los comuneros de 1871 o a los de Watkins, que imaginan las condiciones sensibles de posibilidad para la emancipación política. Parafraseando la conferencia que abrió estas páginas podría decirse: “Niños, niños, todos lloramos. Nacemos llorando. Nadie lo recuerda, pero qué emoción debe ser, una gran emoción, la de venir a cambiar el mundo”.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2001). ¿Qué es un pueblo? En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Natalia Taccetta
Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica, pp. 43-61.

- Baudelaire, Ch. (1869). Pert d'auréole [Pérdida de aureola]. En M. Lévy, *Petits poèmes en prose* (pp. 133-134). París: Les Paradis artificiels.
- Benjamin, W. (1987). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia* (61-83). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). Über einige Motive bei Baudelaire [Sobre algunos temas en Baudelaire]. En *Gesammelt Shcriften* 1, 1. Berlín: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1999). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (pp. 41-62). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). Sócrates. En *Obras. Libro II/vol. 1* (133-136). Madrid. Abada editores.
- Benjamin, W. (2007a). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007b). París, capital del siglo XIX. En *Libro de los Pasajes* (pp. 37-49). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007c). El origen del "Trauerspiel" alemán. En *Obras. Libro I, vol. 1*. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, W. (2012). L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée [La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada]. En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Band 16 (pp. 165-206). Berlín: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2012a). Was is aura? [¿Qué es el aura?]. En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Band 16 (pp. 304-307). Berlín: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2017). El arco iris. Diálogo sobre la fantasía. En *Materiales para un autorretrato* (pp. 45-53). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Breton, A. (2001). Primer manifiesto. *Manifiestos del surrealismo* (pp. 15-48). Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Butler, J. (2017). Revuelta. En G. Didi-Huberman, *Insurrecciones* (pp. 21-31). Barcelona: Museu Nacional D'Art de Catalunya/Jeu de Paume.
- Chitussi, B. (2020). *Imagen y mito. Un intercambio epistolar entre Benjamin y Adorno precedido por Filosofía del sueño*. Buenos Aires: Unipe.
- Comité invisible (2010). *La insurrección que viene*. Buenos Aires: Melusina[sic].
- Dardot, P. y Laval, Ch. (2015). *Común: Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes/Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Quelle émotion! Quelle émotion?* [¿Qué emoción! ¿Qué emoción?] Montrouge Cedex: Bayard Éditions.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, I*. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2020a). La imaginación, nuestra comuna. *Theory Now: Journal of literature, critique and thought*, 3(2), 5-21.
- Fürnkäs, J. (2014). Aura. En M. Opitz y E. Wiziska (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 83-158). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Hansen, M. (1999). Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry*, 25(2), 306-343.
- Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Bordes/Manantial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Löwy, M. (2009). *Morning Star. Surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*. [Estrella nocturna: surrealismo, marxismo, anarquismo, situacionismo, utopía]. Austin: University of Texas Press.
- Löwy, M. y Sayre, R., (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maura, E. (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Madrid: Edicions bellaterra.
- Naishtat, F. (2022). Masa, aura y materialism onírico. *Anthropology & Materialism*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/am/2114>
- Puglia, E. (2016). Aura. En E. Cohen (Ed.), *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras* (pp. 29-38). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wayne, M. (2002). The Tragedy of History: Peter Watkins's La Commune. *Third Text*, 16(1), 57-69.
- Weidmann, H. (2014). Despertar. En M. Opitz, M. y E. Wiziska (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 305-337). Buenos Aires: Las Cuarenta.

Notas

¹ Desde 1928 hasta la primavera de 1933, Walter Benjamin pasó la mayor parte del tiempo en Berlín viviendo de escribir artículos para distintos medios, y es en la radio donde encontró un lugar innovador y sugerente. Las estaciones de radio de Berlín y Frankfurt transmitieron 84 programas escritos y conducidos por Benjamin. No eran ficciones, sino que tenían un objetivo que Susan Buck-Morss califica de pedagógico, pues había que enseñar a los jóvenes a leer el paisaje urbano y los textos que la ciudad generaba. Con una explícita actitud crítica, Benjamin expresa su confianza en el modo en que el nuevo medio de comunicación puede establecer renovadas formas de cultura popular. Sin embargo, mientras más confiaba en la potencia transformadora del proletariado, este mismo “estaba cambiando de lado” (Buck-Morss, 2001, p. 54).

² Enzo Traverso recuerda a Aleksandra Kolontái, dirigente bolchevique, como quien pensó en ese momento a la “nueva mujer”, “socialmente independiente y emancipada” (2022, p. 195) que era producto de la Gran Guerra y el reguero de compañeros muertos. “Esto sacudió la relegación tradicional de las mujeres en la vida doméstica y les abrió las puertas de muchas profesiones antes reservadas para los hombres” (p. 195).

³ Todo lo contrario se adivina en la consigna nazi “*Deutschland Erchache!*” (“¡Alemania, despierta!”), que instaba a algo muy diferente: no a un despertar de la historia reciente, sino a la recuperación del pasado en un sentido pseudohistórico, como mito. Hitler utilizó la radio para impulsar una cultura política antitética a todo aquello por lo que trabajaba Benjamin. El fascismo invirtió la práctica vanguardista de poner la realidad sobre el escenario, montando no solo espectáculos políticos, sino acontecimientos históricos y transformando la realidad misma en teatro (Buck-Morss, 2001, p. 55).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43361>

Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente

Sasha S. Hilas

IDH- CONICET. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

sashahilas@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7889-5866

María Victoria Dahbar

FFyH, FCC, IDH-CONICET. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

victoriadahbar@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0001-7995-0030

Recibido 10/08/2023. Aceptado 19/10/2023

CREDIT:

Hilas, Sasha S. y Dahbar, María Victoria. Ideas, conceptualización, formulación y desarrollo de objetivos y metas generales de la investigación, en coautoría. Preparación, investigación, abordaje metodológico, búsqueda de fuentes y bibliografía, y presentación del trabajo publicado, en coautoría. Redacción del borrador y primera revisión crítica, Sasha S. Hilas; segunda revisión crítica, y resolución de comentarios, María Victoria Dahbar. La escritura definitiva es conjunta.

Resumen

Para buena parte de la tradición filosófica, las imágenes fueron y siguen siendo objetos de crítica, toda vez que parecieran constituir un lugar de sospecha de engaño y falsedad. Sin embargo, las imágenes pueden aliarse a la crítica, no sólo cuando demuestran ser una herramienta o apoyo para el pensamiento, sino cuando exponen su potencial para criticar por ellas mismas un mundo de violencias. Este artículo ofrece textos poéticos de Wilsawa Szymborska y Mary Oliver en tanto imágenes dialécticas, y rastrea en su interior ciertas figuras temporales críticas que desajustan el presente, abriendo la pregunta por los marcos temporales más normalizados y aquellos que fallan en su reproducción. La reflexión admite dos momentos: el primero, donde aparece el vínculo con la naturaleza en tanto que paisaje, así como la relación con lo creatural; y el segundo, donde se pone en tensión la soberanía de un sujeto en cohabitación, ante unas experiencias que lo deshacen. Desde una perspectiva benjaminiana, dichos poemas funcionan como interrupción a ciertas maneras de entender el tiempo, en tanto alojan figuras que distorsionan la presencia plena de lo humano, y con ello, ofrecen una crítica al presente como marco prevalente para entender el tiempo.

Palabras clave: *imagen dialéctica; crítica; marcos temporales; experiencia; interrupción*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

A bird and a landscape. Temporal figures to distort the present

Abstract

For much of the philosophical tradition, images have been and continue to be objects of criticism, since they seem to constitute a place of suspicion of deception and falsehood. However, images can ally with criticism, not only when they prove to be a tool or support for thought, but when they expose their potential to criticize for themselves a world of violence. This article offers poetic texts by Wilsawa Szymborska and Mary Oliver as dialectical images, and traces within them certain critical temporal figures that disrupt the present, opening the question of the more normalized temporal frameworks and those that fail in their reproduction. The reflection admits two moments: the first, where the link with nature appears as a landscape as well as the relationship with the creaturely; and the second, where the sovereignty of a subject in cohabitation is put into tension, in the face of experiences that undo it. From a Benjaminian perspective, these poems function as an interruption to certain ways of understanding time, as they contain some figures that distort the full presence of the human, and thus offer a critique of the present as the prevailing framework for understanding time.

Keywords: *dialectical image; critique; temporal frames; experience; interruption*

Una posible hoja de ruta para leer el derrotero de la teoría crítica, pendula entre su carácter negativo y su señalamiento de posibles imágenes de aquella otra forma que podrían tomar las cosas, dos instantes de un mismo movimiento crítico¹.

Pasado su primer desarrollo histórico, la tradición crítica alemana pareció balancear el péndulo en favor de la negatividad, toda vez que la postulación de un ideal de lo bueno parecía acarrear el riesgo de una pretensión totalitaria. Allí resuenan las palabras de Max Horkheimer cuando recuperaba, tras la muerte de Adorno, aquel pasaje del Antiguo Testamento que indicaba «No debes hacer para tí ninguna imagen de Dios», entendiéndolo con ello, la imposibilidad de *decir* lo que es el absoluto bien, o de *representarlo* (Horkheimer, 1972/1986, p. 64). “Con esto vuelvo a lo que ya dije anteriormente: podemos señalar el mal, pero no lo absolutamente correcto” (1986, p. 64), escribía Horkheimer entonces. Medio siglo y distintas coordenadas después, la pretensión totalitaria parece encontrarse, antes que en una conclusiva imagen de la revolución, en la percepción de este sistema de explotación como el único posible vínculo, obturando, con ello, el señalamiento de aquello que distorsiona al presente, en palabras de Lauren Berlant, “en nombre de lo que el presente podría llegar a ser” (2020, p. 460). Es por ello que la tarea crítica podría actualizarse en una mirada que desajuste el presente.

Dicha tarea, piensa Heather Love, debe llevar adelante tanto su función denunciatoria como imaginativa:

La crítica tiene dos funciones importantes: deja claro las condiciones de exclusión y desigualdad y se proyecta hacia trayectorias alternativas en el futuro. Los dos aspectos son importantes; de todas maneras, en la medida en la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

que la función imaginativa de la crítica se separe de su función crítica —en la medida en la que se convierte en puro optimismo— pierde su apuesta al pasado. (Love, 2007, p. 17).

Una reflexión donde pasado e imaginación no se deslindan es, sin dudas, la de Walter Benjamin, pensador lateral al Instituto de Investigación Social (Frankfurt), quien ofreció a su tiempo una abierta reflexión sobre la imagen y el tiempo que aquí recuperamos, la crítica hacia aquello que existe, y las ocasiones en que dicha lógica de la dominación se ve interrumpida.

Leer la reproducción de lo existente, así como los lugares donde las normas fallan, implica en este contexto una pregunta desde sus *marcos temporales*. La noción de *marcos (frames)*, extensamente desarrollada por Judith Butler en *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* (2010), tiene su origen precisamente en la imagen cinematográfica (en la obra de la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha, 1992) y es utilizada para explicar ciertas estructuras normativas e interpretativas que delimitan aquello que vemos, así como nuestras posibles respuestas afectivas ante aquello que llega a ser evidente. El impulso crítico, consideró Butler entonces siguiendo a Trinh T. Minh-ha, radicaba en enmarcar el marco o encuadrar el encuadre (*to frame the frame*), indicar la falla propia de toda reproducción normativa. La noción de *marcos temporales* fue presentada en ese texto aunque no desarrollada en sus trabajos sucesivos (cf. Dahbar 2020, 2021; Dahbar e Hilas 2023; Hilas 2020), y se refiere a una serie de normas que reproducen ciertas ideas sustantivas acerca del tiempo, particularmente las normas progresistas del esquema civilizatorio occidental frente a la cultura islámica, que estandariza unas normas para quienes cuentan como humanos y para quienes no cuentan en absoluto, en el sentido de que aún no son humanos, todavía no han llegado a serlo. El problema, pensaba entonces Butler, no tiene que ver con el progreso ni con el futuro, sino con “las concretas narrativas de desarrollo en las que ciertas normas exclusivistas y persecutorias se convierten, a la vez, en precondition y teleología de la cultura”. Por extensión, cuando pensamos en *marcos temporales* desde esta perspectiva, hacemos alusión a una serie de normas productivas y reproductivas, que funcionan enmarcando a los sujetos según se acerquen más o menos a esas normas temporales cuya teleología se ve realizada en el éxito, la familia, la herencia, según una orientación heteronormativa.

Si el horizonte es *crononormativo* (Freeman, 2010), y aquello que se sale de tales coordenadas temporales es enmarcado como alteridad, considerado como anacrónico (Martín Barbero, 1991, 2014), señalar las fallas de estos marcos temporales prevalentes, puede ser entonces un buen modo de ensayar la distorsión. Este texto se acerca a los poemas de Oliver y Szyborska advirtiéndolos en ellos un desajuste temporal en relación al presente, y en tal sentido, un ejercicio crítico, en una intersección teórica que se apoya de manera primordial en la perspectiva benjaminiana, y de manera secundaria en la teoría feminista y queer (Berlant, 2020; Butler, 2010, 2012; Halberstam, 2018; Love, 2007; Muñoz, 2020; Sedgwick, 2018).

Mantener el equilibrio sobre la tensa cuerda que se extiende entre la crítica denunciadora y la crítica reparadora (Sedgwick, 2018) no es tarea sencilla. Sin querer resolver esa tensión, poner nuestra atención en aquella cara más reparadora nos permite, a su vez, descubrir diferentes figuras críticas que pueden distorsionar el presente. Este ejercicio de atención puede requerir una observación sobre aspectos mínimos, disimulados, frágiles, pequeños y escurridizos. En otras palabras, en orden a distorsionar formas de la realidad presentes, no solo hay que atender a los grandes acontecimientos, y por esto elegimos seguir a los eventos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

pequeños donde podrían alojarse figuras valiosas para dicha distorsión. En pos de seguir esta estela crítica, reconocemos dos poemas que brindan figuras críticas que distorsionan el presente, con miras a lo que ese presente podría llegar a ser. Se trata de “Una historia de verano” (2008/2021), de la poeta norteamericana Mary Oliver, y de “Despedida de un paisaje” (1993/2015), de la poeta polaca Wislawa Szymborska. Nuestra motivación, entonces, está en tomar dichos poemas como interrupciones temporales.

Continuando con aquella reflexión donde tiempo e imaginación se vinculan, recuperamos el quehacer teórico de Walter Benjamin, quien, en su reflexión sobre el conocimiento, enlazó imagen, dialéctica y tiempo. Esta retoma permite esclarecer el sentido preciso en el cual los poemas interrumpen cierta temporalidad. La imaginación, tomada como facultad crítica, puede ser un buen lugar desde el cual señalar las fallas en ciertas continuidades aparentes, a la vez que bosquejar otras posibilidades, otras conexiones. Es aquí donde cobra relevancia el concepto de imagen y como veremos, el sintagma benjaminiano *imagen dialéctica* (*dialektische Bild*). La noción reviste una importancia crucial para el conocimiento, dado que permite problematizar el tiempo: puede hacer surgir anacronismos, desestabilizar continuidades, recuperar otras versiones del pasado y distorsionar el presente. En pocas palabras, puede desestabilizar los marcos temporales dominantes.

Aunque la imagen pareciera involucrar la detención y permanencia, Benjamin asocia a ella la fugacidad como característica. Una imagen aparece fugazmente como un punto sobresaliente, disruptivo. Allí reside el potencial que guarda la imagen, dado que, tal como recupera Ansgar Hillach en *Conceptos de Walter Benjamin* (Wizisla y Opitz, 2014), “las imágenes debían sondear más profundo en la estructura que la reproducción de una realidad externa concreta” (Hillach, 2014, p. 692). La imagen dialéctica está emparentada con otra figura crítica que tendremos ocasión de repasar: el *despertar*, el umbral entre el sueño y la vigilia. En una carta del 16 de agosto de 1935, dedicada a Gretel y Theodor Adorno, Benjamin destaca:

La imagen dialéctica no retrata el sueño —nunca fue mi intención afirmar eso—. Pero me parece que contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar, y que establece desde estos puntos su figura ... También aquí habrá que tensar un arco, adueñarse de una dialéctica: entre la imagen y el despertar. (Benjamin, 2011, p. 251).

La tensión dialéctica propuesta entre la imagen y el despertar, está articulada por la irrupción. Poder percibir una irrupción en una historia de continuidades tiene sus semejanzas con el proceso de despertar: “la presencia de ánimo en la captación de una imagen que rápidamente se desvanece, e incluso toda su constelación” (Hillach, 2014, p. 692). En un intento por desembarazarse de las formas contemplativas del conocimiento, Benjamin propone “una unidad entre teoría y praxis que debería estar anclada en el propio acto de la toma de conciencia”, donde “la imagen es aquí un modo del conocer por el cual el tiempo negado se convierte en impulso dialéctico de un movimiento intensivo, la integración de la vida en la percepción de la actualidad política” (Hillach, 2014, p. 645). Para Benjamin ese tiempo negado se corresponde con lo que ha sido pero debe ser recuperado para la historia. En otras palabras, se trata de un tiempo que debe ser recobrado.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

Esta particular manera de abordar el problema resulta sugerente en un contexto donde las imágenes han sido, para buena parte de la tradición filosófica, objetos de crítica, toda vez que parecen ser un lugar de sospecha de engaño y falsedad. A pesar de esta desconfianza, las imágenes pueden aliarse a la crítica, sobre todo cuando demuestran no solo ser una herramienta o apoyo para el pensamiento, sino también cuando exponen su potencial para criticar por ellas mismas un mundo de violencias, como señalaba Didi-Huberman (2015).

Con la introducción de la noción *imagen dialéctica*, Benjamin colabora con un pensamiento de la imagen que manifiesta su desajuste temporal, “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (Benjamin, 2005, p. 464). Tanto por su interés en el surrealismo como por sus estudios sobre la obra de Marcel Proust, la figura del despertar ocupa un lugar central en la epistemología benjaminiana. En la famosa obra inconclusa de Benjamin, titulada póstumamente como *Libro de los pasajes* (1982/2005), un fragmento del Konvolut K resume el vínculo entre recordar y despertar al interior de una reflexión sobre el método. Para Benjamin “hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar” (2005, p. 394). Se trata del modo en el cual accedemos al pasado negado. Benjamin allí nos dice que “[e]l nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado” (2005, p. 394). De modo tal que “recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración” (2005, p. 394). Para asir ese saber-aún-no-consciente, es necesario distorsionar ciertas continuidades históricas. La imagen dialéctica como dialéctica en suspenso, como cesura del pensamiento, es un elemento fundamental en el quehacer crítico benjaminiano, en una discusión con las formas de entender la historia y el tiempo aliadas a la violencia.

Si bien las imágenes dialécticas se encuentran en el lenguaje, no adoptan la forma de explicaciones y demostraciones. Más bien, conservan el carácter disruptivo que bien supo trabajar Bertolt Brecht en su teatro épico. En un texto de 1931, “¿Qué es el teatro épico?”, Benjamin reconoce el valor de la interrupción en el teatro brechtiano, en la medida en que “el teatro épico no tiene que desarrollar acciones, sino, antes bien, exponer situaciones” (2007a, p. 140). Famoso es el fragmento del *Libro de los pasajes* donde Benjamin explicita que no tiene nada que decir, solo que mostrar (2005, p. 462). Las imágenes dialécticas desafían nuestra comprensión temporal, dado que conmueven hasta los cimientos la impresión de habitar un tiempo lineal y homogéneo. En la medida en que es la interrupción de un modo de comprender y experimentar el tiempo, es también una manera de interrumpir un devenir presentado como continuidad. Puede ser la invitación a volvernos sensibles a ese tiempo pleno que Benjamin señalaba en las tesis “Sobre el concepto de historia” (1940/2020), a condición de ajustar la vista, un motivo sobre el que volveremos. El resultado es una imagen inquietante, que no es ni pasada ni contemporánea. Una imagen que atraviesa el tiempo, que rompe un continuum temporal. Sin embargo, no es solamente la interrupción de un ritmo. Como señala Didi-Huberman, emerge un contrarritmo, en una apertura temporal hacia la heterogeneidad, una interrupción del relato lineal de la historia (2018b).

Tal es el caso de los poemas aquí presentes. Tanto el poema de Oliver como el de Szymborska, pueden ser leídos como imágenes dialécticas, en tanto funcionan como interrupción a ciertas maneras de entender el tiempo, y alojan algunas figuras que distorsionan la presencia plena de lo humano, y con ello, ofrecen una crítica al presente como marco prevalente para entender el tiempo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

I. Distorsiones temporales: pájaro y paisaje en la poética de Oliver y Szymborska

Como sugerimos, proponer imágenes dialécticas para señalar un desajuste temporal no implica solo un movimiento crítico denunciatorio. No se trata de diagnosticar un estado de cosas, entendiendo por ello el develamiento de las fallas inherentes a los marcos temporales más cristalizados, usualmente basados en narrativas del éxito, la reproducción y la familia, la blanquitud, el optimismo y la felicidad como promesa (Ahmed, 2019; Halberstam, 2018). Pensando en un movimiento crítico que va desde la paranoia hasta la reparación (Sedgwick, 2018) o bien, como señalamos, desde la impronta denunciatoria a la disposición imaginativa, proponemos *ajustar la vista*² a lo que falla en los marcos temporales dominantes. El señalamiento de la falla tiene que ver con el rechazo de un aquí y ahora, donde el presente parece tratarse de una porción temporal, en un tiempo vacío y homogéneo (Muñoz, 2020). Muñoz apuntaba, como indicación metodológica de su hermenéutica queer, que para acceder a esa visualidad “quizás debamos entrecerrar los ojos, tensar la mirada, forzarla a ver de otra manera, más allá de la imagen limitada del aquí y el ahora” (Muñoz, 2020, p. 65).

Pensando junto a Oliver, Szymborska y sus poemas, las imágenes dialécticas pueden abrir la comprensión temporal, reconociendo posibilidades para otros modos de vivir y para otros afectos corporales que se caen de las normas temporales dominantes. “Despedida de un paisaje” (*Pożegnanie widoku*) fue publicado por Szymborska en 1993 y traducido en *Saltaré sobre el fuego*, por Abel Murcia y Gerardo Beltrán para Nórdica Libros (2015). “Una historia de verano” (*Summer story*), por su parte, pertenece al célebre libro de Oliver *El pájaro rojo* (2008), traducido por Natalia Leiderman y Patricio Foglia para Caleta Olivia (2021). A continuación, reponemos ambos poemas:

Despedida de un paisaje

Wisława Szymborska

No le reprocho a la primavera
que llegue de nuevo.

No me quejo de que cumpla
como todos los años
con sus obligaciones.

Comprendo que mi tristeza
no frenará la hierba.

Si los tallos vacilan
será sólo por el viento.

No me causa dolor
que los sotos de alisos
recuperen su murmullo.

Me doy por enterada
de que, como si vivieras,
la orilla de cierto lago
es tan bella como era.

No le guardo rencor
a la vista por la vista
de una bahía deslumbrante.

Puedo incluso imaginarme
que otros, no nosotros,
estén sentados ahora mismo
sobre el abedul derribado.

Respeto su derecho
a reír, a susurrar
y a quedarse felices en silencio.

Supongo incluso
que los une el amor
y que él la abraza a ella
con brazos llenos de vida.

Algo nuevo, como un trino,
comienza a gorgotear entre los juncos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

Sinceramente les deseo
que lo escuchen.

No exijo ningún cambio
de las olas a la orilla,
ligeras o perezosas,
pero nunca obedientes.
Nada le pido
a las aguas junto al bosque,
a veces esmeralda,

★

Una historia de verano Mary Oliver

Cuando el colibrí
hunde su pico
en la trompeta de la parra
en el embudo

de las flores
y su lengua
se hunde
palpitante

me enciendo
otra vez, me sorprendo:
pequeñas cosas, a nuestro alcance
existen en el mundo

a veces zafiro,
a veces negras.

Una cosa no acepto.
Volver a ese lugar.
Renuncio al privilegio
de la presencia.

Te he sobrevivido suficiente
como para recordar desde lejos.
que no están hechas
de oro
ni de poder —
que nadie posee

ni puede comprar
ni con una montaña de dinero —
que simplemente
flotan sobre el mundo

o vagan por el campo
o en los jardines
o en lo alto de las parras
y aquí estoy

perdiendo el tiempo
como quien dice, mirando
hasta que la mirada se vuelve sentimiento
y entonces, siento que soy yo misma

un pequeño pájaro
terriblemente hambriento
con su piquito explorando y sumergiéndose
y un corazón latiendo urgente

casi a punto de romperse —
soy el hambre y el alivio
y también las hojas y las flores
y, como ellas, estoy llena de goce, y me
sacudo.

“Despedida de un paisaje”, de Szymborska, fue publicado, decíamos, hacia 1993 en su poemario *Fin y principio*. En la despedida de un paisaje, confluyen múltiples despedidas y renunciaciones que distorsionan la temporalidad lineal. Podemos atender al modo en que los giros temporales anidan en los verbos elegidos para expresar ese desajuste o distorsión temporal



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

entre la experiencia pasada y la última visita al paisaje que vive en su recuerdo. Nos referimos a verbos como (no) *reprochar*, *comprender*, (no) *exigir* y *renunciar*, que marcan el modo en el cual se habitará el futuro, donde no habrá lugar para un regodeo melancólico ni para una nostalgia infinita. En el poema de Szyborska, la renuncia a la presencia significa renunciar a volver, por ello los verbos que niegan el acto de *reprochar* y *exigir* implican desarticular un modo de habitar el mundo, familiarizado con la gestión humana de la naturaleza. Queremos con ello señalar una dirección de la crítica que encontramos en estos poemas en tanto imágenes dialécticas, orientada a desmarcarse de una metafísica de la presencia, de una forma de experiencia vinculada al uso burgués de la naturaleza, y de una soberanía de lo humano. En otros términos, a través de esas pequeñas marcas, podemos advertir una crítica mínima de aquella presencia humana que es siempre un sujeto humano activo, en una relación en donde la naturaleza y el mundo no humano ocupan un lugar pasivo. Benjamin ofrece, en su ensayo *Karl Kraus* (1931/2006), una crítica al modo de organizar la actividad y la pasividad, donde el ser humano aniquila el mundo devorándolo. Tal como sugiere la lectura del ensayo realizada por Anabella Di Pego, “[e]l ser humano contemporáneo no sólo ha sumido en el dominio completo a la naturaleza, sino que ha ‘«devorado» [gefressen] todo, «la cultura» y con ella, al ser humano [Menschen]” (2022, p. 6). Encontramos en “Despedida de un paisaje” un matiz crítico-propositivo a esta gestión humana de la actividad y la pasividad, donde el ser humano puede reconocer el silencioso quehacer de la naturaleza, que sale de su mutismo, aunque solo a condición de que sepamos escuchar. Renunciar al privilegio de la presencia implica despedirse no solo de aquel lugar en tanto paisaje de una experiencia, sino también de devolverle su autonomía (comprendo que mi tristeza/ no frenará la hierba/Si los tallos vacilan/será sólo por el viento). Un gesto similar puede reconocerse en *Oliver*, donde también encontramos una crítica de la presencia humana. En “Una historia de verano”, el paseo se pierde en una serie de experiencias no humanas, que no implican la relación de dominio mencionada, ni tampoco un *uso* burgués de los espacios naturales, esto es, no urbanos, como forma de dispersión o entretenimiento. La voz poética no está entreteniéndose, está penetrando en experiencias no humanas, “que simplemente/flotan sobre el mundo/o vagan por el campo/ o en los jardines/ o en lo alto de las parras”.

En ambos poemas vemos las voces de las poetisas realizar pequeños giros en su experiencia para sumergirse cada vez más en un mundo de animales, habitantes de los recuerdos, aguas y vegetación, torsiones que guardan aquellos ecos kafkianos que Benjamin supo reconocer:

Es posible leer por un buen rato las historias de animales de Kafka sin haber notado en general que no se trata de seres humanos. Cuando uno se topa con el nombre de la criatura —el mono, el perro o el topo— levanta uno asustado la vista y ve que está ya muy lejos del continente del hombre. (2014, p. 40).

El pensamiento benjaminiano estuvo con frecuencia dirigido a aquellas figuras capaces de distorsionar cierta versión de lo humano sostenida en una lógica del dominio. Su pensamiento acerca del tiempo es una de las caras críticas de este problema y, no muy lejos de esa tematización del tiempo, también encontramos una vasta reflexión acerca de la *criatura* (*Kreatur*), que puede remontarse hasta su obra *El origen del Trauerspiel alemán* (1928/2012). Criatura y naturaleza son conceptos afines, dado que la noción de criatura acerca y conecta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

todas las cosas creadas, sean animales, seres humanos, u objetos inanimados, llegando a incluir hasta las piedras. Tal como explica Di Pego, en el libro sobre el *Trauerspiel* la criatura aparece como *espejo*, capaz de explicitar el mundo moral del barroco que se aparta de la virtud (2022, p. 7).

La tercera referencia bibliográfica sobre la que queremos detenernos aparece en “El narrador” (Benjamin, 1936/2008) dedicado a la figura de Nikolai Leskov. En las narraciones de Leskov, la naturaleza y las criaturas tienen su propia voz y los protagonistas de sus relatos toman partido por ellas. Así leemos que “[t]odo este mundo de las criaturas no se profiere tanto a través de la voz humana, sino en aquello que podría nombrarse con el título de una de sus narraciones más significativas: *La voz de la naturaleza*” (Benjamin, 2008, p. 90). El reino de las criaturas, que abarca desde los seres humanos hasta las piedras, está íntimamente emparentado con el narrador. Su gesto de justicia está en tomar partido por la criatura, desertando del marco temporal que sostiene la violencia, que en múltiples lugares de la obra benjaminiana aparece bajo el nombre del *mito*. Las narraciones de Leskov tienen su antecedente en el cuento de hadas [Märchen], el cual “da noticias de las más tempranas disposiciones que encontró la humanidad para sacudirse la pesadilla que el mito había depositado sobre su pecho” (Benjamin, 2008, p. 86). Puede mostrarnos a través de sus personajes “cómo la humanidad ‘se hace la tonta’ ante el mito” (Benjamin, 2008, p. 86)³.

La receta que los cuentos de hadas han brindado a la humanidad es que al mundo mítico se lo combate con impertinencia y astucia. La naturaleza entabla una complicidad con el ser humano liberado de las fuerzas del mito.

Un ser humano liberado, un ser humano que fuga de cierto marco temporal de la violencia, implica desde la perspectiva benjaminiana una solidaridad con la naturaleza. No solo en su estudio sobre *Trauerspiel*, en su ensayo “Karl Kraus” y en “El narrador” aparece aludida esta idea. También en lo que refiere a socialistas utópicos como Charles Fourier y Paul Scheerbart, y en algunos pasajes de sus tesis “Sobre el concepto de historia” (1940/2009). Acerca de esta última referencia, la tesis XI brinda un panorama de la crítica. Allí encontramos una reflexión sobre el lugar que ha ocupado el trabajo en proyectos emancipatorios como los de la socialdemocracia, donde el vínculo entre trabajo y dominación no fue puesto en cuestión (Benjamin, 2009, p. 181). Trazando una relación que enlaza la dominación sobre el ser humano con la dominación sobre la naturaleza, Benjamin desmarca la posibilidad de la emancipación de la lógica de la dominación. Por el contrario de esta concepción que asume que la naturaleza “«está ahí gratis»”, Benjamin rescata el legado de Fourier quien “ilustra un tipo de trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, está en condiciones de dar a luz las creaciones que dormitan, como posibles, en su seno” (2009, p. 182). Seres humanos y naturaleza en mutua asociación podrían potenciarse. Entonces, aunque podemos entender que se trata de incorporar nuevamente al ser humano en aquel reino creatural, el verdadero objetivo de la crítica está puesto en desmontar la relación de dominio que ata tanto al ser humano como a la criatura.

II Prestar atención, perder el tiempo

En *Nuestro mundo*, el libro que Mary Oliver publicó tras la muerte de la fotógrafa Mary Malone Clark, su pareja por más de cuarenta años, la poeta subraya el gesto de *prestar atención*. Prestar atención, ofrecerla, en el contexto de estos poemas, parece implicar una cierta renuncia del sujeto. Szymborska, por su parte, antes de anunciar “comprendo que mi tristeza no frenará la hierba”, contrapone una serie de pequeñas acciones humanas (el reproche, la queja), al



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

movimiento de las estaciones del año y su repetición cíclica. Lo que recuerda al gesto benjaminiano de recuperar para un nuevo ser humano el vínculo con una naturaleza, vínculo que no estará asimilado a la lógica de la violencia. Este gesto que, señalamos, implica reconciliar al ser humano como un ser caído, vulnerable y, sobre todo, creatural. Volviendo sobre las páginas de “El narrador”, reconocemos tanto en Oliver como en Szymborska cierto parecido con una forma de narrar que intenta introducir la historia de un recorrido vital humano en la naturaleza. Si alguna modificación sucede en los tallos, no será por una intervención humana sino por el viento. Sin embargo, para que esa modificación ocurra o, mejor, para que sea vista, el yo del poema tiene que correrse y prestar atención.

Prestar atención, como práctica nodal de ese otro tipo de experiencia que intentamos mostrar, puede ser equiparable a aquel señalamiento que Benjamin realizó a propósito de la obra del escritor checo Franz Kafka. En su famoso ensayo “Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte” (1934/2014), leemos que

“[i]ncluso si Kafka no rezaba —algo que no sabemos—, sin embargo le era sumamente propio aquello que Malebranche llamó “el rezo natural del alma”: la atención. Y en ella, como los santos en sus rezos, incluyó a toda criatura. (Benjamin, 2014, pp. 56-57).

Prestar atención a las criaturas, salvar del olvido a lo que fue descartado son actividades que están orientadas a la interrupción de la lógica de la violencia. Esta orientación en Benjamin tiene la estampa del pensamiento mesiánico, en donde la salvación o redención, aquella imagen de una humanidad liberada, tiene diferentes caras según el texto de Benjamin que tomemos. La revolución es quizá la figura más difundida de la redención, recordando su ensayo de 1921 “Para una crítica de la violencia”. Sin embargo, podemos encontrar otras versiones. En algunos ensayos Benjamin nos brinda un costado más modesto y menos destructivo de la misma noción. Leemos entonces en “Franz Kafka” que la intervención mesiánica no va a “transformar el mundo con violencia, sino que solamente lo arreglará en una diminuta proporción” (Benjamin, 2014, p. 56). La redención podrá ser, entonces, ese pequeño gesto que reconcilie al ser humano con su carácter creatural.

En el texto de Szymborska, la voz del poema presta atención, se da por enterada de la sostenida belleza de la orilla de cierto lago. Esa retirada se vincula con el reconocimiento de algo que excede a ese yo que observa y escribe. Imagina a otros sentados sobre el abedul derribado. Algo nuevo gorgotea entre los juncos, dice, y desea que lo escuchen. Es decir, lo nuevo gorgoteará entre los juncos más allá de que aquellos puedan presenciarlo, y, sin embargo, les desea la escucha. Aparece allí la idea de una percepción de otros que no son los nuestros, una cohabitación propia de aquella ética arendtiana que, sabe, no elige con quienes habitar la tierra. Por ese habitar compartido, debido a una cohabitación no elegida pero irrevocable⁴, la voz del poema desea a quienes no conoce, la escucha de un mundo natural por fuera de la gestión humana. Aunque Szymborska no elige con quienes cohabitar el mundo y el paisaje donde habitan algunos de sus afectos, se despide de los desconocidos de hoy y de los que vendrán. Despedirse de quienes uno no conoce implica cierto reconocimiento de las compañías. Desearles la escucha supone la intención de la autora de que aquellos otros desconocidos y, sin embargo, habitantes de un mundo común, se distancien de un modo humano de la presencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

asociada al dominio y puedan escuchar. En otros términos, que puedan prestar atención. Por ello encontramos que aquí se modifica la voz del poema: lo que no acepta es volver a ese lugar. Leemos “Renuncio al privilegio de la presencia”. La renuncia parece implicar una emancipación respecto de cierta forma de habitar los espacios, otorgando un peso significativo al recuerdo. Su renuncia se escucha como el alivio, doloroso quizá, de haber sobrevivido a un paisaje, y la experiencia, a través de esa presencia que renuncia, de no regresar a ese lugar *en tanto que paisaje*.

Esta actitud de un sujeto que presta su atención, que no avanza o que avanza de manera mínima sobre las cosas, tiene resonancias con aquella otra noción de *experiencia* que señalaba Benjamin a distancia de Kant⁵. Pero volvamos a Szymborska: una imagen recorre el poema, “comprendo mi tristeza, pero no frenará la hierba”. Lo recorre en la medida en que hay un yo que no exige ningún cambio, no reprocha. Hay una reubicación del yo en el tiempo del paisaje, que es a su tiempo un deshacerse. De hecho y en relación al título del poema, lo que hay desde el comienzo es ese vínculo inconmensurable entre un yo pequeño y un paisaje, un yo que renuncia al privilegio de la presencia, se retira, y recuerda desde lejos. Hay una experiencia diferida temporalmente, que no necesita experimentarlo todo, al menos no otra vez; un vínculo no melancólico con aquello que se ha perdido, un extrañar que no es sufriente (“si los tallos vacilan, será sólo por el viento”).

Expresaba Kallifatides, en *Lo pasado no fue un sueño* (2021), su deseo de retornar a un paisaje, allí donde el paisaje es el territorio de su infancia, de una pertenencia a la tierra y a los vínculos, y de una relación aún no deteriorada con su patria natal, Grecia. Después de recorrer hasta el cansancio el árido terreno de Molaoi, Kallifatides consulta a un joven si sabía dónde podía estar el castaño de su infancia. El árbol estaba reducido a un tronco sin vida. Como Odiseo intentando retornar a Ítaca, Kallifatides se acerca al castaño que alguna vez fue el árbol de su infancia, el último hilo rojo que unía memoria, experiencia y mundo.

Miré a mí alrededor. Aún existía lo que yo recordaba como el palacio estival. En realidad, era una cabañita. Yo era más alto. Gunilla tomó algunas fotografías, pero no llevaba la cámara que hace falta para fotografiar los días y las noches de estío que había pasado ahí, ni a mi bisabuela y su junco con el que le pegaba a las gallinas y a los nietos, ni la risa de mis hermanos. Aquella cabañita fue mi padre cuando salió de la cárcel al terminar la guerra. (Kallifatides, 2021, p. 188).

Dentro del tronco quemado, se asomaba un brote. No hay ningún lugar al cual volver, pero como nos enseña el poema de Szymborska, estas figuras pueden hacer mucho con poco. Allí hubo un árbol, hubo un vínculo, una historia, algo sobrevive y es finalmente lo que empujó a Kallifatides a escribir ese relato. La expectativa de volver pendía del delgado hilo entre una vida y un paisaje, una vida y un castaño. Cuando descubrimos que el castaño no está, pensamos que todo está perdido. Sin embargo, allí hay un pequeño fragmento de memoria, que no será reserva para la melancolía o la nostalgia. Un Kallifatides entrado en sus setenta años mira el brote y dice “en cien años sería tan grande como el otro” (2021, p. 188).

El relato de Kallifatides, como contrapunto con los poemas de Oliver y Szymborska, implica el reconocimiento de un tiempo humano inserto en un tiempo más amplio. La medida de cien años puede ser demasiado grande para un ser humano individual; toda una vida humana entra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

en una etapa del crecimiento de un árbol. Los recuerdos de Szymborska, o más bien las reminiscencias de sus afectos, parecen acoplarse con los tiempos de las estaciones, con la vitalidad y decadencia de la vegetación. Por su parte, la experiencia que Oliver detalla, distorsiona el tiempo humano, en el cual se filtran otras temporalidades no humanas. En la crítica de las formas temporales que adopta la violencia, Benjamin presenta en su tesis XVIII dos relaciones entre tiempos. La tesis comienza con la comparación entre el tiempo humano y el tiempo cósmico:

«Los cinco raquícos milenios del Homo Sapiens» ... «representan con relación a la historia de la vida orgánica sobre la tierra, algo así como dos segundos al final de un día de veinticuatro horas. Medida con esa escala, la historia entera de la humanidad civilizada llenaría un quinto del último segundo de la última hora». (Benjamin en Reyes Mate, 2009, p. 289).

Luego, compara el tiempo *ahora* (*Jetztzeit*) y el tiempo mesiánico. En ambos casos tratamos con un tiempo corto en contraste con uno más largo, una forma de entender la eternidad. La intención de Benjamin en esta serie de contraposiciones parece estar en no tomar la parte por el todo. No tomar el tiempo humano como el tiempo del mundo, ni tampoco tomar el ahora como el advenimiento del tiempo mesiánico, es decir, el advenimiento del fin de la injusticia. Sin una pretensión revolucionaria, los poemas de Oliver y Szymborska presentan figuras críticas que distorsionan el presente en pos de otras experiencias del tiempo, que se apartan de aquel marco temporal que sostiene la violencia. Las voces de los poemas y las criaturas a las que se asocian le tienden trampas al tiempo humano, reinsertando a ciertos seres humanos en el mundo de las criaturas, a condición de que puedan prestar la debida atención.

En “Una historia de verano”, el gesto en su modestia parece aún más radical. La imagen aquí se compone de esa constelación entre el animalito que hunde su pico y la voz poética que, habiendo prestado atención, se enciende, se sorprende. Un sujeto que es afectado en la medida en que se presenten las condiciones de esa afectación. Mira, pierde el tiempo, abre la boca. Esa pérdida le devuelve otras certezas, “pequeñas cosas, a nuestro alcance/existen en el mundo/ que no están hechas/ de oro/ ni de poder —/que nadie posee/ ni puede comprar”. Pero la imagen avanza: perder el tiempo en la mirada la vuelve, finalmente, un pequeño pájaro “terriblemente hambriento” y siempre a punto de romperse. En esas coordenadas, resulta indistinguible qué es el hambre y qué el alivio, la pérdida en la mirada, la renuncia, ha provocado confusión sobre el orden de las cosas. Perder el tiempo, desertar de un modo de experimentar el tiempo vinculado a *emplearlo* en algo, invertirlo y gestionarlo, es una de las distorsiones temporales que nos interesa señalar. Sin dar batalla, la voz de la poeta se va deshaciendo, “hasta que la mirada se vuelve sentimiento”. No presenta un gesto aguerrido, ni revolucionario. Más bien recuerda a aquella humanidad que Benjamin pone de relieve, una que se hace la tonta y pasa de largo. Si la salvación de una humanidad redimida es alguna cosa, si hay esperanza para algunas criaturas, quizá el gesto salvador no sea más que un pequeño ajuste del mundo.

Cuando Oliver escribe “hasta que la mirada se vuelve sentimiento”, encontramos una primera persona del poema que se desintegra, un devenir animal. En aquel verso se halla el pasaje de una mirada a un sentimiento, de una actitud contemplativa a la puesta en marcha de otra experiencia con el mundo circundante. En ese preciso sentido, “Una historia de verano”



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

desarma una manera de estar en la naturaleza vinculada al disfrute de la mirada, al consumo estético y burgués, además de despegarse de aquellas formas relacionadas a la explotación. En contrapunto con "Despedida de un paisaje", parece que perder el tiempo es perder la forma: la voz del poeta se vuelve colibrí, corazón urgente, lengua curiosa, y la voz de Szymborska borra la presencia para permanecer en el recuerdo.

Desarmar un modo burgués de experimentar el mundo también supone un desajuste temporal, allí donde pasado y presente pueden volverse puntos interactivos, en lugar de momentos fijos en un desarrollo lineal y causal. En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2018a), Didi-Huberman retoma la trayectoria del cineasta y poeta Pier Paolo Pasolini, a propósito de una escena que para el teórico francés es una imagen dialéctica. En dicha escena el gesto que se cita es una interrupción que abre la comprensión del tiempo. En el gesto de una actriz burguesa vestida de manera elegante en un salón de fiestas, sobreviven como una huella los gestos de su abuela campesina, porque "la experiencia y el gesto no han desaparecido del todo" (Didi-Huberman, 2018a, p. 216). La decadencia de los gestos, antes que una desaparición es su supervivencia. Como señala Didi-Huberman, "vuelve a hacerlos posibles, al otorgarles ... una nueva actualidad" (2018a, p. 216). El gesto parece ser algo citable. La posibilidad de tomar un gesto, de encontrar esas semejanzas que rompen un continuum temporal, implica aquel ejercicio de citar que Benjamin encontraba fundamental para su epistemología. Para el autor, "citar un texto significa interrumpir su contexto" (Benjamin, 2007a, p. 141). En los gestos, en estos pequeños elementos, aguarda la posibilidad de una interrupción. Que los desajustes temporales aniden en los gestos descubre cierta vocación de mirar en lo mínimo, en lo pequeño, en lo descartado. Con Oliver y Szymborska asistimos a un modo de experimentar que parece hacer mucho con poco. Justamente, nuestras poetisas pierden el tiempo, prestan atención, distorsionan el presente, dejan de producir y reproducir un marco temporal dominante vinculado a la productividad, la presencia y el dominio. Parecen no hacer nada de valor o no estar haciendo nada. Sin embargo, poseen "un saber precioso" dado que pueden "hacer fructificar algo a partir de casi nada" (Didi-Huberman, 2018, p. 254): un paseo despreocupado, una última mirada a un paisaje. Ya sea que preste atención para tomar distancia, ya sea que preste atención para sumergirse en un mundo creatural, ambas poetisas organizan sus experiencias a partir de gestos que distorsionan los modos humanos dominantes de existencia.

Conclusión

Lejanos en su lírica, los poemas parecen orientarse sin embargo hacia un lugar común, dado que se desmarcan de una experiencia humana vinculada a la soberanía⁶, a la relación sujeto-objeto, a la interacción de un principio activo siempre humano y un principio pasivo siempre natural. Este desmarque a su vez implica, como señalamos, una distorsión temporal.

Los poemas encierran un modo de hacer justicia vinculado a la palabra; restablecen el lugar activo de lo no humano (natural y creatural), aquel mundo de la criatura que para el Benjamin lector de Kafka, es el mundo que puede ser redimido. Benjamin estaba interesado en un tipo especial de cronista, familiarizado con los cronistas medievales (Benjamin, 2008), "que narra los acontecimientos [*Ereignisse herezählt, narre les événements*] sin hacer distinciones entre los grandes y los pequeños", y que por ello tiene en cuenta una gran verdad: "que para la historia nada de lo que una vez aconteció ha de darse por perdido" (Benjamin, en Reyes Mate, 2009, p. 81). Una realidad creatural, donde el ser humano y la naturaleza se encuentran en tensión con la lógica de la dominación, la explotación y el disfrute burgués, aparece en los poemas de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

Oliver y Szymborska. Las cosas pequeñas y sin importancia tienen sus observadoras, tienen quien tome nota de ellas y “su potencia para transformar silenciosamente el mundo” (Didi-Huberman, 2018a, p. 266).

A lo largo de estas páginas hemos intentado recorrer “Una historia de verano” y “Despedida de un paisaje” en tanto imágenes dialécticas que guardan algunas figuras críticas, operaciones que pueden encontrarse en dos momentos específicos de la escritura: el desajuste temporal y un posible deshacerse del yo; en una interrupción a ciertos marcos temporales, en una distorsión del presente, se habilita *otra humanidad*, emparentada con la atención kafkiana y con las criaturas de las narraciones y cuentos de hadas que Benjamin rescata.

Ambos poemas actúan como imágenes dialécticas al ofrecer un tiempo de la naturaleza que entra en tensión con el tiempo humano y su medida soberana. Szymborska por su parte, considera al tiempo de la naturaleza como una evidencia (el tiempo de las estaciones, el crecimiento de la hierba, la vacilación de los tallos) y una irrupción (“Algo nuevo, como un trino,/ comienza a gorgotear entre los juncos”). Hay un montaje de temporalidades donde ese vínculo no es sin conflicto: la voz poética reconoce ese advenimiento, aunque se niega, renuncia al privilegio de la presencia. En cuanto a Oliver, el gesto de detenerse en aquellas cosas que escapan a la dominación (“pequeñas cosas, a nuestro alcance/ existen en el mundo// que no están hechas / de oro/ ni de poder — / que nadie posee”), atendiendo a los cambios y elementos de la naturaleza, implica, como dijimos, una experiencia del tiempo que no es humana. Esta distorsión temporal es un cese de la dominación y, como tal, una intromisión mesiánica que, sin ubicarse ni en el pasado ni el futuro, y sin ser un mero presente, es nombrada por Benjamin como tiempo-ahora.

Efectivamente, allí encontramos modos en los cuales lo no humano emerge del lugar pasivo y silenciado al cual está con frecuencia confinado. En los poemas, lo que ocurre en el paisaje sucede con indiferencia al protagonismo humano, y a los efectos que pueda tener sobre el sujeto en primera persona. Con las estaciones que señala Szymborska y el mundo natural en el que se va desdibujando Oliver, entendemos que la expresión del mundo natural y creatural no necesita asemejarse al lenguaje humano. También se evidencia que estos modos de expresión pueden no constituir una causa ni un efecto relacionado con lo humano. En este preciso sentido, las voces de los poemas no se desmarcan de lo humano ni expresan distorsiones temporales movidas por un interés marcadamente revolucionario. Antes bien tienden pequeñas trampas a los marcos temporales dominantes que articulan estructuras específicas de dominación. Desmarcarse, interrumpir, tender trampas, no implica una retirada inocente del marco temporal que sostiene la violencia. Las voces de los poemas no se retiran del mundo. Antes bien, participan de él articulando un ejercicio crítico que oscila entre la denuncia y la reparación. Una distorsión del presente no es, sabemos, una imagen conciliada con el mundo. La distorsión acarrea también una violencia, en la medida en que aflora la propia indeterminación alojada en aquello que falla, y en la medida en que sus efectos pueden ser también imprevisibles y desafortunados para la vida; lo cual no parece ser un motivo para dejar de intentarlo.

Quizás, como apuntaba Horkheimer, no podamos *decir* lo que es el absoluto bien, ni *representarlo*. No obstante, parece necesario hacerle lugar a estas figuras poéticas que señalan, ya no el absoluto bien, sino las maneras que tenemos, en este tiempo, de discutir sus coordenadas. Creía Jacques Derrida que la justicia radica en aquello que desquicia al presente vivo (1995, p. 13), en aquella no contemporaneidad a sí del presente vivo, en aquello que lo desajusta. En ese sentido hemos ofrecido una mirada sobre estos poemas, quizás formas de la crítica y, en tal sentido, formas de la justicia.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

Referencias bibliográficas

- Adorno, G. (2011). *Correspondencia 1930-1940 / Gretel Adorno y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja negra.
- Arendt, H. (1951/1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- Arendt, H. (1963/2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arendt, H. (1958/2015). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1982/2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1931/2006). Karl Kraus. En Autor, *Obras II vol. 1* (pp. 341-376). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (1931/2007a). ¿Qué es el teatro épico? En Autor, *Obras II vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (1917/2007b). Sobre el programa de la filosofía venidera. En Autor, *Obras II vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (1936/2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Benjamin, W. (1940/2009). Sobre el concepto de historia. En M. Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (1928/2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, W. (1934/2014). Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte. En Autor, *Sobre Kafka: textos, discusiones, apuntes* (pp. 25-64). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (1939/2021). Sobre algunos temas en Baudelaire. En Autor, *Ensayos escogidos* (pp. 7-58). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Butler, J. (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* London-New York: Verso.
- Butler, J. (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2012). *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*. New York: Columbia University Press.
- Butler, J. (2017a). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2017b). *Caminhos divergentes. Judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo
- Dahbar, M. V. (2021). *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba: Asentamiento Editora.
- Dahbar, M. V. (2020) *Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano*. Buenos Aires: Teseo.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo, y la nueva internacional*. Valladolid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2015). Imagen (de la) crítica. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, (7). Recuperado de <https://constelaciones-rtc.net/article/view/1133>
- Didi-Huberman, G. (2018a). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

- Didi-Huberman, G. (2018b). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Di Pego, A. (2022). Hacia una política de lo no-humano [Unmensch]: Walter Benjamin y Paul Scheerbarth. *Anthropology & Materialism*, (II). <https://doi.org/10.4000/am.1685>
- Freeman, E. (2010). *Time binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- Hilas, S. (2020). Temporalidades en pugna. Apuntes para una ética de la cohabitación (Tesis no publicada). FFyH, UNC.
- Hillach, A. (2014). "Imagen dialéctica" En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Horkheimer, M. (1986). La teoría crítica, ayer y hoy. En Autor, *Sociedad en transición: estudios de filosofía social* (pp. 55-70). Barcelona: Planeta-Agostini.
- Kallifatides, T. (2021). *Lo pasado no fue un sueño*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Love, H. (2007) *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Minh-ha, T. T. (1992). *Framer Framed*. Nueva York: Routledge.
- Moretti Basso, I. (en prensa). En los umbrales de la luz. Archivos para moldear la mirada, *Cuadernos de Filosofía*. Buenos Aires: Instituto de Filosofía-Filo:UBA.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Oliver, M. (2021). Una Historia de verano. En *El pájaro rojo*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Rodríguez de Castro, M. T. (23 de noviembre de 2019). La historia de Mary Oliver y Molly Malone Cook. Nuestro mundo. Lb Talks. Recuperado de <https://lbtalks.org/literatura/la-historia-de-mary-oliver-y-molly-malone-cook-nuestro-mundo/>
- Sedgwick, E. (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.
- Szymborska, W. (2015). "Despedida de un paisaje". En Autor, *Saltaré sobre el fuego* (pp. 81-83). Madrid: Nórdica Libros.

Notas

¹ Agradecemos dos colaboraciones puntuales en este texto: la Dra. Eugenia Roldán alumbró el debate en relación a la potencia imaginativa de la negatividad en la tradición crítica alemana, y la filósofa Gisel Farga contribuyó a la discusión semántica sobre el poema de Wislawa Szymborska, originalmente escrito en lengua polaca.

² En línea con Muñoz, la teórica feminista Ianina Moretti Basso ha desarrollado la idea de *ajustar la vista* en el texto "En los umbrales de la luz. Archivos para moldear la mirada" (Moretti Basso, en prensa).

³ Puede citarse el final de una larga lista de ejemplos que Benjamin brinda a continuación de aquella cita: "en la figura de los animales que en los cuentos vienen en auxilio de los niños, que la naturaleza no se sabe supeditada solo al mito, sino que prefiere con mucho congregarse en torno a los seres humanos" (Benjamin, 2008, p. 87).

⁴ A lo largo de la obra de Hannah Arendt encontramos este señalamiento de un mundo compartido con aquellos que no elegimos. Dado que es una condición de nuestra existencia, para la autora se sigue la irrevocable obligación de preservar el carácter plural de esa cohabitación. Para ahondar en el concepto de *pluralidad* en la obra arendtiana, cf. *La condición humana* (1958/2015), donde recomendamos atender al desarrollo del concepto, así como al prólogo, que ubica la reflexión posterior en un contexto de preocupaciones teóricas, políticas y, podemos aventurar, éticas; *Los orígenes del totalitarismo* (1951/1998); *Eichmann en Jerusalén. Un reporte sobre la banalidad del mal* (1963/2003). Autores como Judith Butler han retomado esa reflexión arendtiana para sus propias preocupaciones teóricas, ampliando el concepto a una cohabitación no solo humana, sino también más que humana. En particular, retoma el concepto de pluralidad en el desarrollo de su ontología social-corporal,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

donde el concepto de *interdependencia* ocupa un lugar crucial. Dio otro nombre a la noción arendtiana de pluralidad, ahora cohabitación, para un desarrollo ético de aquella noción política. La *cohabitación* abarca no solo a los seres humanos como especie en concreto, sino también a todas aquellas formas de vida más que humanas con quienes compartimos el mundo, en redes de interdependencia que son parte de nuestra vida en términos ontológicos. Para recorrer el vínculo entre ambas nociones, cf. *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea* (2017); así como su libro inédito en español, *Parting Ways: Jewishness and the Critique of Zionism* (2012), que cuenta, no obstante, con una traducción al portugués, *Caminhos divergentes. Judaicidade e crítica do sionismo* (Butler, 2017b).

⁵ Para introducir a la consideración benjaminiana de la *experiencia*, cf. “Sobre el programa de la filosofía venidera” (2007b); y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (2021) donde se intenta ampliar el concepto tratando de dar cuenta de aquella experiencia que se pierde.

⁶ Para ahondar en esta discusión, puede acudirse a la última etapa de la filosofía butleriana, donde orienta su crítica de la violencia hacia una crítica a las ontologías liberales del sujeto y su carácter soberano. Cf. *La fuerza de la no violencia* (2020).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Sasha S. Hilas y María Victoria Dahbar, Un pájaro y un paisaje. Figuras temporales para distorsionar el presente, pp. 62-78.

La imaginación crítica. Modos de hacer e intervenir en el presente

Ana Neuburger

IDH - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ana.neuburger@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3357-7645

Recibido: 13/07/2023. Aceptado: 17/08/2023

Resumen

El presente trabajo analiza el sitio destacado que ocupa la imaginación en el escenario de la crítica contemporánea. Disputando un modo de hacer y de intervenir específicos, la imaginación propone en la escena actual una interrogación y un modo de exploración desde el trabajo de la ficción en un contexto generalizado de crisis. Para ello, en un primer momento, establecemos un recorrido teórico-crítico por los vínculos que desarrolla la imaginación con la materialidad, las imágenes, la potencia y la invención, principalmente, desde los aportes Soto Calderón (2022). En una segunda instancia, desarrollamos una cartografía por tres momentos críticos en los que la imaginación libera una potencia capaz de impugnar ciertos sentidos en torno al fin y el agotamiento: el trance como instancia crítica en Jens Andermann (2018), la virtualidad del espacio en Fermín Rodríguez (2010), la deriva especulativa y la imaginación pública en Josefina Ludmer (2020). Este recorrido ilumina, además, el vínculo que trazan espacio e imaginación en la crítica contemporánea.

Palabras clave: imaginación, crítica, materialidad, ficción, espacios

The critical imagination. Ways of doing and intervening in the present

Abstract

This paper analyzes the important place that imagination occupies in the contemporary critical scene. Disputing a specific way of doing and intervening, the imagination proposes in the present scene an interrogation and a way of exploration from the work of fiction in a generalized context of crisis. For this, at first, we establish a theoretical-critical journey through the links that imagination develops with materiality, images, power, invention mainly from the contributions of Soto Calderón (2022). In a second moment, we develop a cartography for three critical moments in which the imagination releases a power capable of challenging certain meanings around the end and exhaustion: trance as a critical instance in Jens Andermann (2018), the virtuality of space in Fermín Rodríguez (2010), the speculative drift and the public imagination in Josefina Ludmer (2020). This tour also illuminates the link between space and imagination in contemporary criticism.

Keywords: imagination, criticism, materiality, fiction, spaces



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Una cartografía imaginaria

«¿Cómo activar nuestra imaginación en esta época de cenizas de las promesas incumplidas? ¿Cómo soplar los vestigios de nuestro presente para que vuelva a arder su peligro?».

Andrea Soto Calderón

Entre la posibilidad y el agotamiento, entre la apertura y la obturación, en la delgada línea que divide estas regiones se sitúa la imaginación. Si bien la propia historización de dicho término se remonta a lo largo de los siglos, en el presente la imaginación se impone con tal fuerza en el campo de la teoría y crítica contemporánea, quizás, por el peligro latente que la envuelve en una época asediada por multiplicidad de crisis que no hacen más que anunciar una pérdida definitiva ante la posibilidad de elaborar y ofrecer otras imágenes y desvíos, otras alternativas y modos de resistencia. Diversidad de diagnósticos constatan, ante el conjunto de transformaciones políticas, sociales y ambientales de las últimas décadas, que se presentan al modo de una catástrofe, una enorme acumulación de discursos e imágenes en torno al fin.

Danowski y Viveiros de Castro (2019)¹ detectan al interior de este debate una insistencia ante modos de nombrar e imaginar “la desarticulación de los márgenes espacio-temporales de la historia” (2019, p. 21), frente a la *súbita insuficiencia de mundo*, a partir de la construcción de nuevas estructuras narrativas y mitológicas que reelaboren sentidos en torno al tiempo por venir. En este contexto, la imaginación se presenta como acontecimiento, como proceso de formación, como capacidad de producir imágenes e iluminar la potencia que se aloja al interior de ellas, como así también del entramado material que son capaces de construir. Disputando los bordes de lo real y lo posible, la imaginación se levanta como un modo específico de intervención e invención en el presente.

En *¿Qué es el acto de creación?*, Agamben, retomando a Deleuze, sostiene que la creación se vincula a un acto de resistencia, en cuanto se trata de la liberación de una potencia constitutiva de dicho proceso antes que de la oposición a una fuerza externa: “Existe una forma, una potencia que no está en acto, y esta presencia privativa es la potencia” (2016, p. 38). La potencia, entonces, es definida por su capacidad de no-ejercicio, por la suspensión de su actuación, por su poder-no sobre el que se funda, para Agamben, toda instancia crítica. No se trata, entonces, del pasaje de la potencia al acto, de lo pasivo a lo activo, sino precisamente de la desarticulación de dicho esquema: de la resistencia como punto crítico que actúa al interior la potencia y se instala como un campo de fuerzas en tensión, como un movimiento dialéctico de dos instancias que se encuentran íntimamente ligadas entre sí. En este sentido, una operación similar tiene lugar entre lo virtual y lo actual, ese vínculo que Agamben insiste en leer desde Deleuze (2019), ya que no se trata de una relación de oposición, sino que ambas son instancias contemporáneas, se tocan entre sí e intensifican la pluralidad de los modos de existencia. Así, lo virtual para Deleuze no carece de existencia material, sino que posee una plena realización por sí mismo, se afirma como proceso de formación y actualización, como exigencia de la invención de un mundo por hacer. De este modo, se trata de disputar el terreno material en el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que acontece la imaginación, así como la agencia singular que comporta, ya que la imaginación, a contrapelo del campo de significados que la mantuvo en un sitio marginal en relación con el saber, configura maneras de hacer específicas que se dirigen a desmontar, en la línea de estas formulaciones, la antigua distinción entre lo activo y lo pasivo para afirmarse en su propia potencia de transformación.

Es desde el trabajo de la imaginación —o, mejor, desde sus insistencias y modos de hacer— que es posible proponer algunas operaciones metodológicas que intervienen efectivamente en el campo de lo posible, que disputan el territorio de lo sensible y, además, interrumpen el *continuum* que se presenta como el ordenamiento dado de formas de producción y organización. Se trata de una potencia política, estética y creativa, de modulaciones de un hacer específico que conjugan la imaginación y el trabajo de la ficción desde el cual se producen y forman modos de existencia y realidad. Andrea Soto Calderón afirma que este trabajo se hace siempre desde “los bordes, los restos, los fragmentos, lo accidental que propone nuevas formas de contacto: desde los bordes de la aparición que son también los bordes de la desaparición; desde los momentos de indecisión e indeterminación que toda situación porta” (2022, p. 11).

La imaginación se presenta en la actualidad como categoría crítica, como concepto clave en el campo de los estudios de la estética, la crítica y la filosofía, y además como una herramienta conceptual que ha sido revisitada insistentemente, acaso por su carácter plástico y extensivo, por la fuerza y consistencia de los procesos de formación que convoca. En esta dirección, los aportes de Walter Benjamin (2009a; 2009b) acaso constituyan el principal antecedente debido a la centralidad de las imágenes, en cuanto *medium* en que se despliega el pensamiento mismo, del instante crítico que supone la ocasión de su lectura. Y en los debates contemporáneos, hay una decisiva influencia en las propuestas estéticas y filosóficas de Giorgio Agamben y Georges Didi-Huberman, para reformular la dimensión temporal que actualizan las imágenes en el curso histórico. También Emanuele Coccia, recuperando la tradición averroísta, ocupa un sitio central para la reflexión del problema al proponer que, desde la imaginación, es posible comprender la impersonalidad del pensamiento. Asimismo, Jacques Rancière ha elaborado en diversos textos (2015; 2019) el vínculo que traman ficción, imaginación y literatura para reordenar el régimen de lo dado, interrumpir el consenso y liberar una potencia común que disputa los sentidos del agotamiento y el fin. Desde aquí, imaginación y ficción se sitúan en la escena contemporánea como procedimientos estético-políticos capaces de habilitar otras preguntas, trazar desvíos, ofrecer otras imágenes en medio del presente de la crisis y postergar desde allí los diversos anuncios sobre el agotamiento y el fin.

Decisivos para el campo de la crítica, estos itinerarios teóricos encuentran un curso definitivo en las indagaciones y problemas en torno a la imaginación. En primer lugar, el trabajo de Mary Louise Pratt en *Los imaginarios planetarios*, en la estela de un pensamiento que sitúa a la imaginación como un modo privilegiado de hacer teórico-crítico de los problemas e indagaciones contemporáneas, afirma:

El trabajo imaginativo no es una dimensión secundaria de la existencia humana, sino un aspecto constitutivo sin el cual el comportamiento de los individuos y las colectividades permanecería completamente indescifrable. Las personas y los grupos actúan en el mundo en función de cómo lo imaginan y de las narrativas en que se ven insertos. Todos vivimos perpetuamente proyectados hacia el futuro, y toda proyección al futuro es necesariamente imaginada. (2019, p. 15).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Al parecer, la imaginación posibilita una apertura hacia una dimensión performativa que articula no solo los trazos y repartos posibles que dibuja la ficción, sino además la proyección temporal desde la cual se sostienen las narrativas pasadas, las presentes y las del porvenir. En esta dirección, Paola Cortes Rocca y Luz Horne (2021) sostienen que la articulación entre imaginación y materialidad se torna un motivo insistente que exploran las prácticas estéticas y críticas de las últimas décadas. Proponen la categoría de *imaginación material* como desvío frente al diagnóstico de agotamiento en torno a las problemáticas del fin de la naturaleza y el paisaje. Se trata de un abordaje que cuestiona la primacía de lo humano como configurador del sentido y de lo viviente, en favor de la materialidad que produce y posibilita un nuevo vínculo entre estética y política en el presente. Por tal motivo, desde la imaginación material no solo es posible, sino incluso necesario, atender “a las voces de los fósiles, a las inscripciones de la tierra, a las reverberaciones de los huesos, y a lo que tiene para decir todo aquello que históricamente se consideró como un objeto de la voluntad del hombre” (Cortes Rocca y Horne, 2021, p. 12). Se trata, entonces, de una determinada atención y disposición material que se dirige, en el marco de la crisis de las humanidades, a trazar configuraciones de nuevas redes conceptuales por fuera de la razón monumental moderna. En otro estudio reciente, Horne afirma:

Se trata de una imaginación subterránea y contemporánea al discurso de la modernidad que a partir de la atención a los restos materiales como restos significantes —y, por lo tanto, vivos— interrumpe la homogeneidad temporal ... con palabras e imágenes que construyen espacios de inmanencia en los que las grandes dicotomías de la modernidad no se sostienen. (2022, p. 31).

En el contexto generalizado de crisis del sentido y discursos sobre el fin, Franca Maccioni, Gabriela Milone y Silvana Santucci (2021) indagan en las modulaciones del hacer crítico contemporáneo. Exploran allí una práctica ligada a la imaginación que se ubica entre la teoría y la ficción, y en ese recorrido apuestan por formas de hacer que “emergen como modos de producción estético-políticos privilegiados que guían en adelante el saber en general, y en particular, el hacer crítico contemporáneo” (Maccioni et al., 2021, p. 16). Desde allí, revisitan la categoría de *ficción teórica*, en cuanto operador crítico y modo de producción de saber que insiste en ponderar la imaginación y la invención. Pero no se trata de una creación *ex-nihilo*, sino de una intervención específica: de un trabajo de modelación y modulación del pensamiento que, por lo tanto, implica también un trabajo con lo material. Imaginar, entonces, es intervenir, y en esa relación se abre un pasaje y un entrelazamiento entre teoría y ficción: “La puesta en escena de la noción responde a una búsqueda concreta en tanto método de investigación; como así también en tanto modo singular de producción y de imaginación significativa” (Maccioni et al., 2021, p. 23).

La imaginación se despliega bajo sospecha sobre un suelo inestable “porque pareciera que el motor de lo imaginario se escapa cuando se espera su previsión para la gestión” (Soto Calderón, 2022, p. 55). Su apertura y dirección hacia el orden de lo posible la sitúa, en muchas ocasiones, en el revés de lo efectivamente realizable, de la actividad concreta, del conjunto de emergencias y acciones que requieren una visibilidad específica. En *Imaginación material* (2022), Andrea Soto Calderón le restituye agencia al campo de lo imaginario: en un gesto crítico, traza un desplazamiento según el cual la imaginación disputa una proximidad con un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hacer específico que conduce a revisar y desmontar la antigua separación entre lo pasivo y lo activo, ya que insiste en cuestionar la histórica centralidad que tuvo el sujeto como productor en relación con la noción de acción. Desde allí es posible advertir prácticas en las que se indaga sobre qué es lo que circula en las formas de experiencia que impactan en la transformación material de los repartos:

No se trata ya de la categoría de acción ejecutada por un sujeto creador, sino de fuerzas actantes que no son privilegio de un humano y que no se presentan bajo la forma individual, sino desde un ensamblaje de elementos que se relacionan y se dejan actuar. (Soto Calderón, 2022, p. 78).

A partir de una revisión al interior de dicha separación, es posible constatar que “el hacer, el pensar y el imaginar se instituyen históricamente” (Soto Calderón, 2022, p. 69). Se trata de una perspectiva relacional en la que el hacer cuestiona la categoría de acción, en cuanto introduce en el campo de lo posible la dimensión performativa que liberan las imágenes, capaces de disputar el terreno epistemológico y producir realidad, en tanto lo imaginario crea las condiciones mismas de su posibilidad:

La imaginación configura maneras de hacer, su dimensión es siempre performativa en el sentido que articula modos de trazar, desear, afectar y habitar la realidad. Es un hacer inventivo. Crea, regula y transforma la sociedad, levanta figuraciones, interferencias, restos que introducen umbrales de variación no como imagen de algo existente, sino que instituye su *ser-ahí*. (Soto Calderón, 2022, p. 55).

En el contexto extendido de obturación y crisis del sentido, en los anuncios generalizados del fin, en el territorio despoblado de nuestras imaginaciones, Soto Calderón se pregunta por las herramientas y metodologías capaces de elaborar otras poéticas y políticas que permitan “cuidar las interrupciones” (2022, p. 57), aquellas con capacidad de introducir una diferencia en el orden de lo posible: “No sólo tenemos la posibilidad de un lenguaje, también sus interferencias” (p. 60). Tal diferencia, tal interrupción, adviene y se configura desde el trabajo de las imágenes que, antes que disputar sentidos en torno al campo de lo real, parece situarse en la conformación de un entramado que toca lo real y que ellas mismas son capaces de levantar y construir.

El presente recorrido busca leer en la imaginación un modo de hacer crítico contemporáneo, a la vez que busca articular en la crítica una interrogación por las formas que adquiere la intervención e invención en el presente, como práctica específica en torno a los problemas contemporáneos. En muchas ocasiones, la crítica construye gestos y figuras que operan a partir de la interrupción de un consenso, para detenerse en ciertos desplazamientos que ilumina el trabajo de la ficción. Para ello, proponemos trazar una cartografía por tres momentos críticos en los que la imaginación libera una potencia capaz de disputar y, con ello, interrumpir los sentidos en torno a la crisis y el agotamiento. En primer lugar, el trance como modo de imaginar el después del paisaje en Jens Andermann (2018), a partir de una lectura a contrapelo de la modernidad estética latinoamericana. En segundo, la virtualidad como gesto crítico para leer



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la conformación del desierto argentino en Fermín Rodríguez (2010) y su devenir hacia los repartos que emergen en los territorios contemporáneos. Por último, la deriva especulativa y el imaginar el mundo como espacio en Josefina Ludmer (2020). En este sentido, cartografía no será solo el modo de configurar los desplazamientos que propone el presente itinerario, sino también uno de los principales motivos que impregnan las preocupaciones teórico-críticas de estos abordajes, ya que, en la singularidad de sus propuestas, hay una problematización en torno al espacio, el entorno, el territorio. Ya sea desde el fin del paisaje y de la concepción moderna de naturaleza, desde las operaciones de fundación del desierto o desde la ciudad globalizada y en crisis de comienzos de siglo, el espacio organiza una zona común en la que confluyen operaciones y problemas ligados a la imaginación. Este punto, antes que un gesto imprevisto, responde al entramado de un vínculo que ha producido intercambios y correspondencias duraderas entre espacio e imaginación.

El trance como instancia crítica

Desde la modernidad estética latinoamericana hacia el presente, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (Andermann, 2018) traza un recorrido en el que confluyen literatura, cine, arquitectura, artes plásticas —y especialmente los cruces que se dan entre ellas— a partir de una pluralidad de objetos culturales en los que es posible advertir un desplazamiento y un giro que va desde las revisiones y críticas del paisaje moderno que comienzan a hacerse visibles tempranamente en las vanguardias de comienzos del siglo XX hacia los nuevos modos de agenciamiento del ambiente no humano, de un entorno en transformación con una marcada tendencia a la reflexión ecológica y política hacia el horizonte de lo posnatural. En esta dirección, la pregunta que guía la escena teórica contemporánea frente a la crisis ambiental contiene en su interior una apuesta, una tarea y una dimensión ética: “aprendizaje de un despaisamiento, de cómo forjar del agotamiento de la forma paisaje un estado de crisis transformadora, un trance” (Andermann, 2018, pp. 29-30). De este modo, la figura del *trance* en Andermann se vuelve una modulación crítica que posibilita pensar pasajes, derivas y transformaciones más que en rupturas y finales en el decurso histórico.

El trance como instancia crítica no es forma ni materia, tampoco es un estado de la materia, sino algo que deriva de ella. Si el paisaje como forma moderna despliega una vista, un régimen específico de visibilidad, la pregunta que emerge en la propuesta de Andermann es: ¿qué hay detrás? Este deslizamiento es el trance que propone el libro, no el anuncio del fin del paisaje que conduciría en una misma dirección, una vez más, a declarar el fin del arte, sino el *después* de una forma que desnaturaliza políticamente la violencia instrumental del cuerpo y de la tierra: “Nos interesaba lo que emerge en ese desvanecer de las formas, los nuevos agenciamientos y ensamblajes que ese ausentamiento genera” (Andermann, 2018, p. 425), ya que no se trata de pensar el fin de la experiencia estética como resultado de la crisis o el agotamiento del paisaje como forma moderna, sino precisamente su revés: son las artes plásticas, la literatura, el cine y la arquitectura los que exhiben, para Andermann, el desborde de esa materialidad que brota y excede cualquier marco de contención representacional. Se trata, entonces, de materiales estéticos que presentan un modo de conocimiento y saber sobre las reconfiguraciones del paisaje y los posibles ensamblajes en el nuevo horizonte posnatural. Así, no será el fin del arte, sino el *devenir inespecífico* como renunciamiento a una

forma determinada de entender [la experiencia estética] como aquella que nos distingue y nos constituye en humanos y sujetos: como aquello que nos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

específica ... El devenir inespecífico de lo estético, implicaría entonces despedirnos de esa facultad estética modelada según el patrón del paisaje: objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador, y eliminación activa del trabajo que media entre ambos. (Andermann, 2018, pp. 425-426).

Se trata, entonces, de una experiencia estética inespecífica, como un *sensorium* que entrelaza nuestra propia materialidad sensible y aquello del entorno con lo que entra en agenciamiento, como la instancia misma de nuestro agenciamiento.

Para Andermann (2018), el paisaje como forma moderna funda y establece las coordenadas que guiaron durante siglos los modos de comprender, narrar y apropiarse la naturaleza, principalmente bajo dos líneas que organizaron el territorio: la objetivación de la tierra como propiedad calculable y la subjetivación de un espacio vuelto paisaje capaz de ser abarcado por una mirada. En ambas es posible advertir una clave de lectura sobre el paisaje que resulta paradigmática y cuyos efectos perduran y son visibles en nuestro tiempo: la imposición de un determinado orden de la naturaleza y, a su vez, la garantía de la utopía modernizadora. Se trata de un orden dado principalmente por un sujeto autónomo y aislado que percibe y produce un distanciamiento frente a la naturaleza y, con ello, la emergencia de una subjetividad que, a través de la mirada, vuelve al mundo un lugar disponible. Andermann sugiere:

Todo paisaje, a pesar de lo que suspenda y desplace más allá de su horizonte, también gesticula hacia un momento en que la mirada volverá a coincidir con una aprehensión sensorial y afectiva de la tierra, un estado de presencia de y en ella. (2018, p. 10).

La naturaleza se torna inestable, leída desde la forma paisaje a partir de la centralidad que otorga a la mirada del sujeto como garantía de la organización de elementos y disposiciones que presenta el género paisajístico. Una distancia es lo que acontece en ese vínculo, como condición de un régimen de visibilidad de la naturaleza cuyo surgimiento está dado por el género paisajístico y su medialidad por el cuadro. Sin embargo, el paisaje terminará desprendiéndose de dicho anclaje para constituirse en una imagen autónoma, y la naturaleza, bajo este régimen, solo estará ahí para ser entrevista por el sujeto y producir una determinada disposición ante un tipo específico de mirada.

Desde esta perspectiva, el paisaje se vuelve una crítica a partir del desarrollo de categorías que exploran un más allá de ese marco y del agotamiento de esta forma emblemática de la modernidad a partir de la emergencia de nuevas estéticas de lo viviente que revisitan y cuestionan ese principio inerte de la materia en relación con la naturaleza. Así, *Tierras en trance* explora un modo de crítica y reformulación del paisaje, desde el legado modernista y colonial como forma de expansión y aprehensión del territorio y la subjetividad hacia las nuevas formas de inscripción y ensamblajes en y con el entorno no-humano. Pero lo hace no desde una revisión histórica del concepto, sino haciendo del paisaje una crítica, una zona de exploración marcada por una transformación, un *trance* que va desde los comienzos del siglo XX hasta nuestro tiempo. Del paisaje moderno hacia el ensamblaje posnatural, el paisaje como crítica, es leído y entrevistado en la producción estética latinoamericana en una constelación de materiales estéticos que trazan y movilizan el archivo, una cartografía que reúne a los viajeros



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

vanguardistas, la arquitectura y el jardín —contracara del desierto en el siglo XX—, la narrativa regionalista, el giro ambiental o el bioarte, entre otros.

Uno de los principales interrogantes que formula la propuesta se organiza bajo el sintagma *después del paisaje*. ¿Se trata del fin del paisaje como forma de intervención de la naturaleza? ¿Estamos ante un después temporal, histórico, en términos de aquello que viene *a posteriori*? ¿O podría ser un después espacial que desborda los marcos referenciales hacia un más allá del paisaje? Si consideramos el archivo de materiales estéticos que despliega el libro, seguramente no será posible abordar el *después del paisaje* en términos del fin de una forma, bajo una cronología que marca acontecimientos históricos, rupturas y sus consecuentes novedades. Un *después* acaso como más allá de los marcos que encuadran la naturaleza, de esa forma del espacio que supo trazar los límites de una negociación de materiales y, en consecuencia, de la imaginación que liberan. Pensar el *después* como un momento específico conlleva quizás un riesgo historicista, un pasaje del espacio como objeto de representación hacia el espacio como superficie de intervención. Andermann lo plantea de la siguiente forma: “la apuesta ahora es ir ‘hasta el fondo’ del paisaje, atravesar la universalidad genérica de la ‘forma’ hasta llegar a la singularidad del ‘asunto’” (2018, p. 18). Es desde allí que explora la trama de agotamientos y retornos alrededor de los sentidos que sostuvieron, hasta entonces, el vínculo entre cuerpos y entornos, la “sobrevida fantasmal” (Andermann, 2018, p. 25) del legado modernista que recorre el mundo. Se trata de un pasaje, un devenir, un trance de la tierra en el que el agotamiento del mundo como horizonte de la subjetividad, asegura Andermann (2018), vuelve posible nuevas alianzas entre humanos y no humanos.

Se trata, entonces, de un *después* que emerge desde los materiales estéticos y cuya zona de exploración presenta el trance: un abismarse y abrirse de la tierra. Lo cierto es que también el trance marca el ingreso a una nueva zona de vocabulario crítico, hacia un lenguaje que sondea y busca categorías que se lanzan a explorar ese más allá de la naturaleza. Este punto es revisado en aquello que Biset y Naranjo Noreña (2022) denominan *la escena actual de la teoría*. Tomando como punto de partida el hecho de que no habría, en la actualidad, un consenso generalizado sobre lo que es la naturaleza, los autores exploran el modo en que se renuevan los lenguajes de la crítica en torno a ese problema, como un carácter que se extiende y toma la forma de un gesto crítico en la producción teórica actual. Se trata del desafío de componer una cartografía de las posiciones teóricas en la escena contemporánea ante la dificultad o imposibilidad de reducir el debate a un único término; conceptos e imágenes que nombran y modulan el después del paisaje, que señalan las inflexiones y derivas de dicha forma: *naturaleza insurgente*, *despaisamiento*, *inmundo* y *antropoceno* conforman una nueva mirada crítica, una vía de ingreso para leer no solo la producción estética contemporánea bajo el despliegue de las estéticas de lo inespecífico, sino también esos mismos materiales modernos que, a partir de la catástrofe natural como acontecimiento, activan sentidos que, si bien ya estaban allí, requerían otra matriz de lectura para ser percibidos de tal modo.

En efecto², estudiar las consecuencias visiblemente devastadoras del capitalismo extractivo bajo la mirada del antropoceno en el vasto campo cultural produce un retorno hacia materiales pasados que fueron olvidados o que no habían sido leídos desde esta perspectiva. Así, el archivo de la cultura latinoamericana se moviliza y reconstruye bajo una nueva mirada. Entonces, leer los procesos extractivos del capital en la ilusión modernista produce no solo deslizamientos y temblores en torno al espacio, sino también la emergencia de otros tiempos que no se dejan capturar por la promesa civilizatoria del tiempo progresista de la nación.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La virtualidad y lo imaginario

Para Fermín Rodríguez, lo imaginario y lo virtual constituyen operaciones centrales en la conformación de las imágenes del espacio nacional argentino. En *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010), el autor compone una cartografía en torno al desierto y la literatura, una espacialidad sin medida abierta al trabajo de la imaginación. El desierto se presenta en la escritura no como forma o plano ya impuestos al mundo, sino como apertura hacia la potencialidad de producir planos, dando lugar así a lo virtual (Deleuze y Guattari, 2004). Es desde ese movimiento que es posible advertir el modo en que emergen las problemáticas críticas desde el corpus —crónicas, documentos, ficciones que se desplazan del siglo XIX al XX— y el modo en que lo configuran. Se trata, en principio, de una potencia ligada a la imaginación y la ficción como principales soportes sobre los que se crea el desierto y el porvenir de la nación. Lo virtual se presenta como el potencial del devenir que subsiste bajo la forma de promesas a la espera de su realización. Desde allí, Rodríguez propone leer la literatura en términos de espacio para hacer emerger la intensidad virtual del desierto, para revelar detrás de la imagen de lo acabado un proceso de formación: de la captura y trazado del espacio hacia las líneas de fuga y las formas fluidas que libera el desierto.

Leer el espacio como proceso y acontecimiento dinámico será el movimiento decisivo y crítico que elabora su recorrido. Fueron entonces las narraciones, los relatos y las crónicas aquellas que vinieron a poblar de sentidos esa geografía vacante que toma la forma del vacío. Rodríguez asegura que este conjunto de inscripciones fue escribiéndose directamente sobre lo real y, desde allí, fue conformando las imágenes del vacío nacional. El gesto crítico que se configura en torno a lo virtual se configura en torno a las instancias centrales que propone *Mil mesetas* (2004): entre los procesos territoriales de codificación y captura y su desterritorialización, la huida del trazado y todo aquello que no puede ser representado. Se trata de poner el acento en la potencia que libera el espacio, como si, además del registro, la medición y la documentación como operaciones centrales de la fundación territorial, la ficción fuera el principal soporte sobre el que se crea el desierto y la nación, ya que la ausencia, el carácter de falta y privación que presenta el espacio, “donde la geografía se va volviendo una sola cosa con lo imaginario” (Rodríguez, 2010, p. 16), se torna una ausencia política, un proceso abierto y en formación, una invención en el orden lo posible: la del Estado nacional por venir. Pero, también, el desierto era ausencia del campo de relaciones romántico que se entabla entre la serie de convenciones estéticas que impone el paisaje y una mirada, un sujeto, una conciencia aprehensora capaz de ordenar y otorgar sentido a esa experiencia. Era necesario, entonces, transformar el espacio, volverlo paisaje y consumirlo con la mirada. En suma, la ausencia que encarna el paisaje argentino hace estallar la organización de lo sensible. Es por este motivo que la virtualidad constituye un atributo fundamental para construir el vacío del territorio argentino, ya que el desierto despliega, ante todo, la potencia de lo que podría ser: “Leer el tiempo en el espacio significa ver detrás de lo acabado un proceso de formación o de desarrollo en gestación. No hay nada fijo e inamovible; nada está concluido, sino en proceso de cambio y devenir” (Rodríguez, 2010, p. 82).

Lo virtual, de este modo, se presenta como aquello que podría haber sido, como el potencial del devenir que subsiste bajo la forma de promesas esperando a ser realizadas (Deleuze, 2019). También se presenta como el modo en que opera la ficción a partir de una potencialidad que se realiza y nunca se agota, que se actualiza siempre parcialmente. Leer la literatura en términos de espacio a partir de los movimientos de territorialización y desterritorialización (Deleuze, 2008) pone a funcionar la máquina de lectura de Rodríguez y hace emerger la *intensidad virtual* del desierto:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Analizar la literatura en términos de espacio supone entonces captar dos movimientos a la vez: por un lado, el trazado y la actualización de límites y clasificaciones, la recodificación de la tierra como propiedad privada, el registro y control del movimiento de cuerpos por el espacio, el esfuerzo político por capturar los flujos no ligados a la tierra, la creación de territorialidades artificiales para ligar los hombres a un medio. Por otro lado, el poder de movimiento de los nómades, la huida hacia el desierto de formas fluidas, la velocidad y la imperfección de líneas acabadas y en fuga, líneas virtuales de liberación y de terror, de vida y de muerte. (Rodríguez, 2010, p. 17).

Un desierto para la nación se detiene en aquellas escenas del desierto en las que se produce una distancia, una interrupción, una resistencia: “La sobriedad de una tierra que se resiste a su traducción como paisaje” (Rodríguez, 2010, p. 14), que funcionó como soporte para la proliferación de imágenes y sentidos de lo nacional y, a la vez, como superficie erosionada de las representaciones del paisaje. Una resistencia que se tradujo como garantía del proceso fundacional del territorio y la literatura. Así, Rodríguez compone una cartografía fluida de ficciones territoriales que oscilan entre las escenas de captura y trazado de límites del espacio y las fuerzas turbulentas que emergen de la tierra y desarman esas mismas coordenadas.

El desierto, entonces, se construye como una extensión deshistorizada, sin medida, pero además sin cultura, esto es, sin Estado, condiciones que en conjunto permitieron intervenir y transformar la realidad de ese territorio, producir un marco para la naturaleza y proyectar así la forma de un paisaje. Un espacio vacío que no contaba para la imaginación científica y romántica de la época, definido negativamente por aquello que no tiene en relación con el acervo de estampas naturales que exhibe el repertorio visual de los viajeros del siglo XIX. La ausencia de vegetación, de relieves, de población y de historia pone en riesgo la posibilidad de replicar algo del orden del discurso. Sin embargo, a partir de una serie de transformaciones, el desierto para Rodríguez comienza a moverse a partir de un movimiento anacrónico que se dirige a leer a contrapelo la tradición literaria. El clima, la presión y la temperatura hacen de esa extensión quieta, inmóvil e invariable un flujo de conexiones que desfiguran el paisaje: una diferencia intensiva, dirá Rodríguez, una escena fluida, “un principio vital que irrumpe cíclicamente para cambiar el rostro del paisaje” (2010, p. 50).

En medio de esos movimientos y transformaciones, se revela el surgimiento de las fuerzas de la naturaleza, una naturaleza plástica, violenta por momentos, que comienza sigilosamente a ser traducida en términos de paisaje. Ese pasaje de la naturaleza al paisaje implica una serie de operaciones, un cruce de retóricas estéticas, políticas y económicas que, en conjunto, hacen del acto de nombrar la inauguración de un régimen de visibilidad del espacio: un medio que se vuelve legible a partir de la naturalización de la representación del territorio. “La imagen de una nación que se vuelve visible como territorio” (Rodríguez, 2010, p. 208) en la que se forjan los sentidos de la fundación y que hicieron del desierto un espacio infinito que aparecía *por primera vez*. Como el grado cero de la fundación de la nación, de la tradición literaria, del territorio, el desierto se presenta como un artefacto discursivo funcionando en torno al vacío y lo real.

En tanto potencia que se actualiza, el desierto para Rodríguez se presenta como un modo de intervención singular, como una producción que explora otras formas de dimensión material de la existencia. Pareciera que la cuestión de la referencialidad no contara para la imaginación



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del espacio, no logra impactar en las coordenadas espaciotemporales que presenta el paisaje. Así, leemos en *Un desierto para la nación*: “Entre ver y no ver, entre la nada y la afirmación descriptiva de algo, se abre un espacio de inversiones en el que cualquier referencia se desvanece” (Rodríguez, 2010, p. 218). Si la escena fundacional del espacio argentino convoca en primer lugar la apertura hacia una temporalidad del orden del porvenir, el desierto se abre como acontecimiento y como trabajo singular de espacialización. Toda invención, entonces, se presenta como una intervención específica sobre ese mundo por venir. En la fundación del desierto argentino, asegura Rodríguez (2010), ante la ausencia de un sujeto que se coloca ante lo desconocido y en ese acto configura el paisaje, se da lugar al potencial de producir espacios, a la ficción fundacional que surge del acto mismo de nombrar, que fabrica enunciados e imágenes que hacen lo que imaginan.

Si el vacío ya constituía un desafío a la imaginación, ante la premisa de describir cuando no hay nada que describir, si se presentaba enteramente como un espacio negativo, definido por la deficiencia y la falta, la apuesta se redobla ante la ausencia total de la mirada. Es por esto que la conformación del paisaje del desierto se torna un acontecimiento sorprendente, imprevisto y enigmático, ya que aquello que lo vuelve aprehensible, es decir, la posibilidad misma de *hacer ver* el espacio, se da justamente por la retirada de la mirada en el marco del paisaje. Un paisaje sin testigo y un retiro del cuerpo hacen del programa estético-político una realidad visual y de la imaginación, una temporalidad cargada de posibilidad y abierta al porvenir. Fermín Rodríguez asegura que “mirar es, antes que nada, poner un marco, una operación de encuadre que estabiliza el paisaje y asegura la distancia del observador respecto de la escena” (2010, p. 221). La mirada asegura, entonces, la distancia necesaria para volver ese espacio una evidencia visual, pero es cierto también que las ficciones del desierto producen una distancia, una resistencia que no es posible explorar. Imaginar el territorio se suma, así, al conjunto de operaciones estético-políticas de la fundación del espacio nacional, una tarea precisa sobre el vacío sin forma para hacer desde allí una imagen futura, una materia plena de ensoñación, un deseo en fuga, un conjunto de trazos que dibujan, a tientas, casi sin ver, el porvenir de la nación.

La deriva especulativa

Entre la temporalidad del fin de siglo y los territorios urbanos en crisis, entre el testimonio, la crónica, la bitácora, el diario y el ensayo, *Aquí América Latina. Una especulación* (Ludmer, 2020) despliega una escritura crítica que se afirma en torno a la experiencia y la imaginación. Josefina Ludmer emprende, bajo el signo de la especulación, una exploración hecha de palabras e imágenes por la experiencia del tiempo y los territorios de la ficción del siglo XXI. Se trata de un gesto crítico que procede a partir de una escritura que indaga en la posibilidad de intervenir en el presente, un tiempo inscripto en el territorio: una ciudad —Buenos Aires— en un momento decisivo de transformaciones.

Bajo la idea de *imaginar el mundo como espacio*, Ludmer (2020) elabora una problematización sobre los desplazamientos y mutaciones que acontecen en los territorios de la ficción en los primeros años del siglo XXI. Por esos años comienzan a ensayarse otras lógicas que desbordan las antiguas designaciones y ordenamientos territoriales: “Después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales” (Ludmer, 2020, p. 149). Estas transformaciones atraviesan los nuevos repartos espaciales de la ficción, cuyo horizonte estable de reconocimiento se afirma ahora, en palabras de Ludmer (2020, p. 149), bajo la lógica de la absorción, la desdiferenciación y la contaminación³. Se trata de los efectos de una crisis



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que años después Fermín Rodríguez leerá en términos de la aguda percepción de un tiempo final que caracterizó a la literatura de la década de los noventa: “El gran fin de la historia nacional” (2022, p. 111). Un final que expresa no solo en la imagen cristalizada de la crisis el derrumbe de configuraciones, trazados y delimitaciones del espacio nacional, sino también los nuevos ordenamientos y relanzamientos que de allí emergen, ya que la crisis exhibe los restos que han quedado *después* y desde allí vuelve visibles otros órdenes posibles.

El conjunto de operaciones fundamentales de naturalización de la nación y del orden capitalista se ve en retirada y, como resultado de ese repliegue, comienzan a organizarse los *espacios posnacionales* (Rodríguez, 2022) de la ficción argentina. La noción de territorio en Ludmer parece sintetizar los desplazamientos que dan lugar a nuevos ordenamientos espaciales: “Cada territorio (cada posición territorial) es una noción, una imagen y un régimen de sentido” (2020, p. 144). Dicho régimen de sentido, en un sentido amplio, designa un modo de pensar la disolución de las oposiciones fundantes del espacio nacional y la literatura. En Ludmer el desarrollo de esta posición toma la deriva de la especulación, aquella que gira en torno a la ambivalencia como gesto crítico⁴.

De este modo, la ficción especulativa de Ludmer se presenta, en primera instancia, como operación de lectura que, en el campo de transformaciones que detecta como diagnóstico de época, requiere un conjunto de nuevas categorías que se aproximen al agitado presente que le toca. Algunas de ellas son la imaginación pública y la fábrica de realidad, cruce de posiciones que se mueven en el terreno de la posibilidad y, desde allí, construyen realidad: “Esa fuerza creadora de realidad, la materia de la especulación, funciona según muchísimos regímenes de sentido y es ambivalente: puede darse vuelta o usarse en cualquier dirección” (Ludmer, 2020, p. 32). En este sentido, la potencia que guía la ficción especulativa de Ludmer es la imaginación, aquella capaz de trazar nuevas formas de realidad desde su condición de “instrumento crítico” (Ludmer, 2020, p. 33).

Una década después de la aparición del libro, este punto quizás adquiera otros sentidos, considerando que una de las principales preocupaciones de la escena teórica y crítica del último tiempo insiste en buscar otros modos de nombrar, otras categorías que organicen los sentidos en torno a la crisis. A propósito del régimen territorial urbano, Ludmer asegura que la búsqueda de categorías y nociones es el movimiento propio de la especulación: “Para poder especular hoy desde aquí necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y categorías para pensar los regímenes de significación y las políticas de la ciudad naturalizada en América Latina” (2020, p. 160). La especulación como procedimiento crítico se aproxima a la potencia de imaginar no solo otras categorías para nombrar algunos sentidos del presente en crisis, sino además otras articulaciones, otras afinidades y modos de contacto. En este sentido, Soto Calderón asegura que “es decisivo imaginar otros modos de contar, pero también otros modos de escritura, explorar el pasado de nuestras dependencias conceptuales y perceptivas, revisar nuestras políticas del discurso y la micrología de sus actos cotidianos” (2022, p. 60).

En *Aquí América Latina...* (Ludmer, 2020), la ficción especulativa no se traduce exclusivamente en el gesto enunciativo de una escritura que procede por suposiciones, sino más en un determinado principio de igualdad de multiplicidad de motivos que su escritura reúne, en la que ya no será solo la ficción la condensación de una lectura crítica del presente, sino su desborde hacia la cultura en el cambio de siglo y los préstamos y articulaciones que de allí se desprenden. Si en ocasiones encontramos una tendencia marcada hacia el análisis literario, este será emprendido en diálogo y relación con otras narrativas y discursos, desde una perspectiva que “contiene a la literatura pero la desborda” (Ludmer, 2020, p. 197).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Ludmer detecta en la ficción latinoamericana de los años 2000 la emergencia de un nuevo régimen de sentido en torno a las dimensiones del espacio leído en términos de territorio, “un principio general que recorre todas las divisiones” (2020, p. 144), en el cual la imaginación toma una posición central. La ciudad en el fin de milenio se vuelve un territorio “de extrañeza y vértigo” (Ludmer, 2020, p. 152) que se aleja definitivamente de las oposiciones tradicionales que supieron ser el eje ordenador de la literatura en su dimensión nacional. El espacio se afirma como despliegue de conexiones múltiples, de formas que en ocasiones se cristalizan y luego de disuelven.

Al calor de los acontecimientos sociales, políticos y económicos del cambio de siglo, la literatura, según Ludmer, avanza desdiferenciando aquello que antes oponía, y en ese movimiento construye otros regímenes de sentido en torno al espacio y los sujetos que lo habitan. La crisis, de este modo, antes que marcar el vaciamiento total de sentido, interviene directamente en la imaginación del fin de milenio y lo hace a partir de la conformación de una topología residual que produce una nueva zona de visibilidad: espacios recortados, fragmentos de ciudades, con áreas y zonas delimitadas que en su interior funcionan, propone la autora, como islas urbanas:

La isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos. En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas, y los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma. (Ludmer, 2020, p. 153).

Se trata de un espacio de bordes definidos al interior de la ciudad: “Se puede entrar: tiene límites, pero está abierta, como si fuera pública” (Ludmer, 2020, p. 153). Son los nuevos recorridos y trayectorias de sujetos retazados que, atravesando campos de ruinas y fragmentos, definen una nueva espacialidad. El territorio emerge y se constituye precisamente como resultado de una contaminación, una fusión, un principio de equivalencia en el que los órdenes preexistentes se confunden.

La isla urbana aparece en la propuesta de Ludmer como una imagen que condensa y expresa un régimen de igualdad en el cual todo se superpone, se mezcla y se fusiona. Se trata de “un tipo específico de régimen de significación, un instrumento conceptual en imagen para ver los años 2000” (Ludmer, 2020, p. 154), un régimen territorial de desdiferenciación, en el cual se suspenden las divisiones fundantes que organizaron la ciudad un siglo atrás para, en su lugar, trazar líneas, flujos y entrelazamientos. “Literatura urbana y rural, por ejemplo, ya no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe al campo y se traza de nuevo” (Ludmer, 2020, p. 149). La autora asegura que, en la topología de la isla urbana, aparecen otros niveles por debajo de ciudad y se abre allí una zona de exploración en la que emerge la conexión, la mezcla y la contaminación de órdenes. A propósito de la teoría del subsuelo y los niveles, escribe:

Ese nivel bajo es una parte animal, espesa y orgánica; una materia fuera de la historia o de la ley que lo impregna todo y tiene un lugar dominante en el régimen porque exhibe el mecanismo de la desdiferenciación: borra las divisiones sociales y también, casi borra la diferencia entre humanos y animales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Es lo que conecta y une y aparece como el fundamento de la sociedad naturalizada de la isla: un espacio final o límite de significación, que no tiene más allá. (Ludmer, 2020, p. 155).

Expandir el campo visual del espacio, indagar en sus recovecos y fragmentos, desplegar multiplicidad de niveles y conexiones, en conjunto, conforman operaciones de lecturas que le permiten a Ludmer, desde la especulación como método y como forma de practicar la crítica, imaginar el mundo desde esos dos grandes ejes que articulan su libro: temporalidades y territorios. Ambos encuentran un curso común en su escritura, que no será otro que un modo de experimentación con el presente en América Latina y con una forma específica de inscripción de la experiencia.

La imaginación se impone en estos recorridos como un modo renovado del hacer crítico, ya que construye zonas de contacto en las que aparecen gestos, figuras y formas de interrumpir el decurso histórico y de interrogar determinados consensos. Es desde el trabajo de la ficción que se producen modos de existencia y realidad, capaces de revisar aquello que ha sido relegado históricamente o capaces de elaborar imágenes posibles para el porvenir. De este modo, trazamos una cartografía por tres momentos críticos en los que advertimos un desplazamiento: el motivo que guía estas propuestas ya no responde a las preocupaciones y objetivos de la historia literaria, con sus continuidades y rupturas temáticas, sino que, al modo de una exploración sensible, procede desarticulando dicha linealidad histórica para dar lugar a la potencia de imaginar otros posibles. Crítica e imaginación componen un entramado y configuran maneras de hacer, esto es, prácticas y ejercicios, métodos que disputan un lugar en torno al conocimiento y el saber, entre la posibilidad del pensamiento y su propio límite. Y, por lo tanto, constituyen también un modo de intervenir el presente, de interrogarlo, ofreciéndole otras imágenes: imaginar un trance que haga del paisaje un modo de crítica y que movilice el archivo estético latinoamericano; imaginar la virtualidad del espacio y sus operaciones territoriales que se constituyen en el entrelazamiento de la potencia y el acto; imaginar, finalmente, un presente expandido en el que la deriva especulativa deviene instrumento crítico, máquina de visión contemporánea que recorre las superficies del territorio para intervenir en el régimen de la ficción.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2016). *¿Qué es el acto de creación? El fuego y el relato*. México: Sexto piso.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Benjamin, W. (2009a). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2009b). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Lom.
- Biset, E. y Naranjo Noreña, I. (2022). Arqueologías políticas del futuro: de la Aceleración al Antropoceno. *Mediações*, 27(1), 1-22.
- Chartier, R. (2022). *Cartografías imaginarias (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Contreras, S. (2022). "El Diario Sabático": estructura histórica y experiencia del presente en la especulación temporal de Josefina Ludmer. *Cuadernos LIRICO*, (24), 1-15.
- Cortes Rocca, P. y Horne, L. (2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria*, 10(21), 4-15.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Dalmaroni, M. (2016). La resistencia de lo imposible (una introducción). *Estudios curatoriales*, 3(4), 1-6.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, G. (2019). *Lo actual y lo virtual*. Buenos Aires: Red Editorial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pretextos.
- Horne, L. (2022). *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Ludmer, J. (2006). Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 17, 236-244. Recuperado de <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/ISSUE17.pdf>
- Ludmer, J. (2020). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maccioni, F., Milone, G. y Santucci, S. (2021). *Imaginar/hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Pratt, M. L. (2019). *Los imaginarios planetarios*. Madrid: Aluvión.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom.
- Rancière, J. (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. Escrituras en torno al vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Córdoba: Editorial Universitaria de Villa María (EDUVIM).
- Soto Calderón, A. (2022). *La imaginación material*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Notas

¹Al modo de un diagnóstico de época, pero que precisamente busca desmontar los límites de su propia temporalidad, en *¿Hay mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines* (2019), Danowski y Viveiros de Castro detectan en la crisis climática la cristalización definitiva de un conjunto de problemáticas en las que quedan implicadas también las terribles consecuencias de la modernidad y el colonialismo europeo, ya que desde múltiples enfoques y perspectivas es posible constatar que “la temporalidad de la crisis ecológica ha entrado en una resonancia catastrófica con la temporalidad de la crisis económica” (2019, p. 108). Se trata de una crisis, observa Luz Horne, que expresa no solo el fracaso de las promesas y sueños del proyecto modernizador, sino también “la insuficiencia de la epistemología moderna occidental para entender lo humano y, por lo tanto, para sostener las humanidades en tanto disciplina” (2022, p. 29), ya que las imágenes del fin que atraviesan los debates contemporáneos en torno a la crisis convocan una multiplicidad de discursos y registros, desde las ciencias hasta las humanidades, en los que se produce una apertura epistemológica que esta misma crisis habilita. En este sentido, como propone Horne, la historia puede ser pensada como catástrofe —de hecho, esa misma perspectiva es también historizable—, sobre todo en la inminencia de la crisis contemporánea, pero acaso sea necesario advertir también “la apertura filosófica que se presenta a partir de la crisis epistemológica” (2022, p. 32).

² En *Tierras en trance* (Andermann, 2018), es posible advertir la elaboración de una zona común en la que el legado modernista es revisitado en una nueva clave ambiental. Allí asoma la aparición de un nuevo tiempo, uno que pone en escena la huella geológica como rastro de los procesos extractivistas del capital; un tiempo apartado de las promesas del desarrollo de la nación, pero también de los tiempos progresivos que aseguraban la revolución.

³ La suspensión de las divisiones fundantes de la literatura y el devenir de sus transformaciones son el fundamento principal de *Aquí América Latina. Una especulación* (Ludmer, 2020): el problema de la autonomía estética y las derivas del arte después del fin. En este sentido, Ludmer abre el debate en el ámbito de la crítica literaria argentina sobre las literaturas posautónomas en términos de *escrituras del presente* para señalar el modo en que atraviesan sus fronteras ante la pregunta por el estatus de lo literario y difuminan las barreras que antes separaban la ficción de la realidad. En el marco del fin de las vanguardias y el agotamiento de su impulso innovador, la literatura contemporánea ocupa un lugar destacado en las diversas modulaciones sobre el fin, en consonancia con los debates sobre la autonomía del arte. Escribe Ludmer al respecto: “En algunas escrituras del presente que han atravesado



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la frontera literaria (y que llamamos posautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras, divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la ‘literatura pura’ o la ‘literatura social’ o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian” (2020, p. 176).

⁴ Múltiples posiciones han suscitado *Aquí América Latina. Una especulación* (Ludmer, 2020) desde su aparición. En principio, “Literaturas postautónomas” (2006), texto que circuló en diversas plataformas desde el 2006, funcionó como manifiesto, acaso por su tono especulativo, y produjo diversos efectos en la escena crítica. La revisión de este texto finalmente fue parte de *Aquí América Latina... Quisiéramos destacar dos lecturas que, a pesar de sus marcadas diferencias, parten de un mismo problema. En una dirección, el texto de Miguel Dalmaroni (2016), una posición crítica ante el gesto de la especulación acaso problemática por alojar en su interior el tiempo emblemático de la crisis y su carácter de ruptura y linealidad histórica. Por el otro, la reciente lectura de Sandra Contreras (2022) sobre la primera parte de *Aquí América Latina. Una especulación*: “Buenos Aires año 2000. El diario sabático”, un gesto renovador que repara menos en el estatuto de lo literario que en la exploración del tiempo que emerge desde la sintaxis misma del libro. Y se detiene, además, en una literatura que, en los anuncios de su crisis, emerge desde el territorio mismo de la lengua.*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43363>

La selva de lo in-real. La ficción teórica en Juan José Saer

Ignacio Muñiz

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ignmuniz@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5212-2929

Recibido: 2/07/2023. Aceptado: 23/08/2023

Resumen

La problemática de la ficción es una vasta zona de interrogaciones que no pocas veces excede la especificidad literaria. Este “exceso” teórico-crítico de la ficción puede ubicarse en la cantidad y el tipo de problemas a los que da lugar: la relación entre la ficción y lo real, la relación entre la ficción y la verdad, o la relación entre la ficción y la política, por nombrar algunas zonas de interrogantes. En este artículo nos proponemos indagar el lugar que ocupa la problemática de la ficción en las discusiones contemporáneas sobre capitalismo, subjetividad e imaginación, y, a partir de la noción operativa de ficción teórica, indagar y reconstruir la teoría de la ficción de Juan José Saer, que ubicamos tanto en textos ensayísticos (“El concepto de ficción”) como en textos ficcionales (“Traoré”, “En línea”, “Lo visible” y “Cosas soñadas”) y a la que creemos posible emparentar con la crítica y la estética contemporáneas. Centralmente, planteamos que la idea saeriana de ficción como antropología especulativa se proyecta en debates próximos al poshumanismo, que ven en la ficción y en la literatura la afirmación de una realidad que no excluye lo no existente e inverificable y la ampliación de los horizontes políticos de una ontología in-real.

Palabras clave: ficción, antropología especulativa, subjetividad, realismo capitalista, imaginación

The jungle of the in-real. Theoretical fiction in Juan José Saer

Abstract

The problem of fiction is a vast area of inquiries that frequently exceed the specificity of literature. This theoretical and critical "excess" of fiction can be traced to the amount and the nature of the questions it raises: the relationship between fiction and reality, the relationship between fiction and truth and the relationship between fiction and politics, to name a few areas of examination. In this article we intend to investigate the place that the problem of fiction occupies in contemporary debates about capitalism, subjectivity and imagination and, from the operative notion of theoretical fiction, to examine and reconstruct the theory of fiction of Juan José Saer, present both in essays (El concepto de ficción) and in fictional texts (“Traoré”; “En



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

línea”, “Lo visible”; “Cosas soñadas”) and which we believe it is possible to link to contemporary criticism and aesthetics. Centrally, we propose that the saerian idea of fiction as speculative anthropology is projected onto discussions close to posthumanism that see in fiction and literature the affirmation of a reality that does not exclude the non-existent and unverifiable and the expansion of the political horizons of an in-real ontology.

Keywords: fiction, speculative anthropology, subjectivity, capitalist realism, imagination

Apertura

Consideramos que la problemática de la ficción abarca una zona vastísima de cuestiones que no pocas veces excede la especificidad literaria. Este “exceso” teórico-crítico de la ficción puede ubicarse en la cantidad y el tipo de problemas a los que da lugar: la relación entre la ficción y lo real, la relación entre la ficción y la verdad, o la relación entre la ficción y la política, por nombrar algunas zonas de interrogantes. Estos problemas convocan otros, algunos de naturaleza literaria —la delimitación entre géneros discursivos y literarios, como la novela, el ensayo, la biografía, la *non-fiction*, el documental o la crónica— y otros de carácter más propiamente filosófico —la pregunta por la verdad, por la realidad, por la relación entre el lenguaje y la referencia—. Es por eso que, además, nuestro interés es indagar sobre los vínculos que pueden trazarse a partir de aquí hacia discusiones contemporáneas sobre capitalismo, subjetividad e imaginación, específicamente en torno a las ideas de realismo capitalista y antropología y ficción especulativas.

El estado actual de estas discusiones nos ha permitido identificar una problemática, trazar algunos límites dentro de los cuales volverla relevante y recorrer esa topografía colocando aquí y allá mojones con forma de interrogantes. Nos interesa saber cuál es el alcance de la teoría de la ficción de Saer, qué lugar ocupa la ficción en las discusiones contemporáneas sobre capitalismo, subjetividad e imaginación y de qué modo se emparentan las discusiones actuales sobre antropología especulativa con los planteos presentes tanto en la producción ensayística de Saer como en sus ficciones. Nos proponemos pensar los vínculos que puedan establecerse entre un corpus acotado de relatos de Saer, conformado por “Traoré”, “En línea”, “Lo visible” y “Cosas soñadas”, y los planteos que recorren sus textos ensayísticos sobre la ficción, especialmente “El concepto de ficción” y “La canción material”, no porque sea el fin de los relatos ilustrar una serie de ideas teóricas previas, sino porque consideramos que es en ambos registros donde se arma una teoría de la ficción, sin que ninguno de los dos deba necesariamente comparecer ante el otro.

A partir de la indagación y reconstrucción de su teoría de la ficción, cuyo momento de mayor incidencia ubicamos en los años ochenta, nos proponemos trazar vínculos con la crítica y la estética contemporáneas. Centralmente, proponemos que la idea saeriana de ficción como antropología especulativa, tal como aparece planteada en “El concepto de ficción” (2010), se proyecta en debates próximos al poshumanismo, que ven en la ficción y en la literatura la afirmación de una realidad que no excluye lo no existente e inverificable y la ampliación de los horizontes políticos de una “ontología in-real”.

Para ello, resulta pertinente atravesar, en primer lugar, una discusión metodológica, vinculada al lugar y a la relación entre los discursos teóricos, críticos y ficcionales, que no ha permanecido siempre igual y que, en el período mencionado, tuvo en Argentina a Saer y a Piglia como dos de los participantes más activos en la discusión acerca de sus posibilidades y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

alcances. La noción de ficción teórica, cuyo nexo con estos debates posibilita nuevos acercamientos, nos parece central para efectuar una operación de lectura que sea “inseparable de lo que trata” (Saer, 2020, p. 12), es decir, el mismo tipo de relación de “identidad absoluta” que mantiene la ficción con el mundo que construye.

Ficción y teoría

Los debates teóricos y estéticos de la literatura y la crítica argentina de la posdictadura se centraron en los vínculos entre la literatura y lo político, la literatura y la teoría, la literatura y la crítica. Estas relaciones suponen distintas modulaciones de una sola oposición: por un lado, la literatura como discurso falso, no verdadero, producto de la imaginación; por el otro, la crítica, la teoría y la política como próximas a lo real, dadas sus pretensiones de objetividad y de correspondencia con lo real. Estos pares, en general conceptualizados como opuestos, en alguno de cuyos polos es necesario pararse para dar cuenta del otro, son disueltos en tanto representan de algún modo falsas antinomias.

El cuestionamiento a la inamovible y certificada distinción entre teoría y literatura, vinculada, a su vez, con una jerarquía implícita entre ambos órdenes, tiene dos aristas fundamentales: por un lado, la afirmación del estatuto teórico de los textos literarios, y por otro, la impugnación de la “fantasía moral” (Saer, 2010, p. 11) de que la crítica sea más verdadera que la literatura. Esto significa que los textos que se inscriben en la tradición de la literatura ensayan lecturas y formulan posiciones críticas tanto como aquellos que, sin demasiados cuestionamientos, se inscriben en la crítica y realizan el mismo programa de lectura y escritura, solo que lo hacen desde un lugar de enunciación fabricado, distinto de la literatura y, por lo tanto, en apariencia más verdadero (Piglia, 2014, p. 151).

Para decirlo con Piglia, la profesionalización de la crítica, a partir del formalismo ruso, provocó una división del trabajo que asigna a la crítica la tarea intelectual, mientras que relega a los escritores a la mera práctica de la literatura, de manera que sus intervenciones críticas son miradas con desdén, cuando no directamente olvidadas o borradas del canon.

Los escritores deben proveer la materia prima para que se escriban las tesis, las investigaciones históricas, las hipótesis sociológicas, las ponencias en los congresos, pero sus intervenciones deben ser desplazadas del debate central de la crítica e incluso de la enseñanza de la literatura. Hay una especie de disputa profesional ahí, tiene mucho que ver con la constitución de la crítica como una profesión separada de la literatura propiamente dicha. (Piglia, 2014, p. 161).

Precisamente, las disputas por la reestructuración del canon acontecen primero en el seno de la literatura y luego son asimiladas por la crítica académica, que se redefine en torno a las polémicas literarias y entre poéticas:

En general, la discusión contemporánea sobre la literatura que llevan adelante los escritores en la lucha de poéticas y en la práctica política va a buscar en el pasado ciertos textos que son traídos a la discusión contemporánea y releídos desde ese punto de vista y el valor está ahí, es un juicio de valor a la vez literario



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y político que supone negar otros textos que han sido hasta ese momento considerados los representantes del canon. (Piglia, 2014, p. 151).

Si bien su interés, más sociológico que filosófico en este punto, está puesto en la crítica como práctica social, como ecosistema académico y como orden del discurso, nos parece relevante la “lucha de poéticas”, que sería uno de los modos en que la literatura demarca un campo de problemas, realiza una operación teórico-crítica y articula nuevos sentidos en textos del pasado y del presente. Las intervenciones críticas de los escritores, según Piglia, tienen como propósito no siempre explícito la generación de las coordenadas propicias para la recepción de sus propios textos mediante la lectura de textos ajenos. Esta “lectura estratégica” implica la puesta en valor de los escritores y las obras que comparten con la obra propia aquello que debe ser valorado. Es por eso que Piglia llama poética a “las condiciones de recepción de una obra” y lucha de poéticas a evitar ser leído “desde una poética equivocada” (2014, p. 153).

Si traemos aquí a Piglia es porque, en la posdictadura y los años noventa, es el principal interlocutor de Saer en una serie de discusiones que abarcan el problema de la ficción, pero que van más allá de él. A su vez, entendemos que sus posturas parten desde diferentes intereses y enfoques —por lo que llegan a zonas disímiles de reflexión—, pero sus intervenciones son en más de un sentido complementarias, por lo que es pertinente leerlas juntas. Lo que sí nos apremia en este punto es la necesidad de construir un enfoque metodológico que dé cuenta de estas consideraciones.

Es por esto que creemos necesario desandar algunos caminos (*métodos*) que sitúan a la teoría por fuera del objeto literario, como distinta de él y sobre el que debe aplicarse. Antes bien, queremos avanzar en el recorrido que nos abren los interrogantes efectuando un entrecruzamiento entre teoría y ficción, de la manera singular que sugiere la categoría operativa de ficción teórica. Como proponen Maccioni, Milone y Santucci (2021) “investigar equivaldría en este sentido a teorizar una ficción, así como a ficcionar una teoría; a imaginar posibles y nuevos usos de la ficción, profanando las teorías para imaginar modos de hacer otros” (p. 20). Se trata, entonces, de una oscilación entre la teoría y los objetos estéticos, una manera de leer que supone otras jerarquías entre los órdenes del discurso en las que “la imaginación y la ficción emergen como modos de producción estético-políticos privilegiados que guían el hacer teórico” (Maccioni, Milone y Santucci, 2019, p. 312) al tiempo que se reconoce en la ficción un tipo singular de conocimiento crítico.

De este modo, además, ingresa al centro mismo de los abordajes el problema del lenguaje en las humanidades: si tanto nuestro objeto como nuestro método son lingüísticos y el lenguaje es una potencia de creación, es preciso reconocer entre el hacer teórico y la invención ficcional un espacio común y una serie de operaciones que los acercan más de lo que las separan. No obstante, el reconocimiento de ese “común poiético” no implica una desdiferenciación en la que se borren todas las particularidades de sus distintos usos, contextos y emergencias, sino que se trata de habilitar nuevas inscripciones y posibilidades de la práctica de la ficción y la invención, es decir, liberarla de su encierro en la esfera de la literatura y disponerla para otros usos —ficcionar teorías— (Maccioni et al., 2019, p. 21), así como nuevos modos de leer un corpus literario como una forma específica de pensamiento —teorizar ficciones—.

A su vez, sí, por un lado, la noción de ficción teórica nos permite operar dentro del lenguaje, reconciliando órdenes del discurso compartimentados y sobredeterminados por campos disciplinares y sus registros de la lengua, por otro, nos permite restituir dentro del hacer teórico aquello que le reconocemos a la literatura: el gesto de la invención y la creatividad, de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

producción de sentidos inesperados, novedosos y, por lo tanto, críticos, cuya determinación es siempre diferida, abierta a nuevas interpretaciones y derivas y constituye una invitación al pensamiento y no a la aceptación de postulados axiomáticos.

Especulación

Se lanza de lleno en su relato, sin tomar la precaución, como lo hacen todos los poetas verdaderos, de invocar al Único, antes de proferir ninguna otra palabra, para implorarlo como está escrito en el Libro: *¡Otórgame la lengua de la veracidad hasta los tiempos más remotos!* (Saer, 2022, p. 49).

Con estas palabras condena un barrendero musulmán a un colega que aborrece por ser descendiente de la casta de los *griots* —una casta endogámica del oeste africano—, que cantan alabanzas, relatos tradicionales y hechos de actualidad, en “Traoré”, relato de Saer publicado en *Lugar* (Saer, 2022). La sentencia es significativa, dado que el cuento plantea una serie de preguntas en torno a la relación entre ficción y verdad y entre ficción y realidad que se emparentan con las consideraciones en torno a esta problemática presentes en otras zonas de la producción saeriana.

Es justamente esa nervadura de su obra la que nos interesa abordar, no solamente porque creemos que es posible encontrar allí, diseminada y no del todo sistemática, una teoría de la ficción relevante hacia el interior de los estudios literarios, sino además porque pueden entreverse lazos teóricos hacia reflexiones contemporáneas que atañen, pero que también exceden a la literatura. O, dicho de otro modo, creemos que la actualidad de la teoría de la ficción saeriana se juega en su puesta en diálogo con algunas investigaciones en curso que, sin restar especificidad a la literatura, la disocian de la ficción para indagar acerca de su potencia en otros discursos.

Uno de los puntos centrales de la noción saeriana es la relación entre real y ficción, más específicamente, lo real en la ficción, aunque su primer paso teórico sea desarmar esa oposición aparente, ya que, ante la pregunta por si es posible narrar la realidad, es necesario no solo cuestionar la obediencia que la literatura debería prestar a los hechos, sino, además y previamente, problematizar qué es la realidad. Es por eso que apunta contra la pretensión de verificación o de su contrario, el falsacionismo. En el sentido específico que le damos aquí a estas operaciones, los términos refieren al intento de definir la naturaleza de la ficción y, por lo tanto, su valor en cuanto discurso, en relación con la verdad. La refutación de Saer no se articula en torno de la reivindicación de uno de ambos polos de la oposición, sino del cuestionamiento mismo de esa oposición y, de ese modo, de una perspectiva crítica sobre la verdad y lo verdadero.

No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. (Saer, 2010, p. 11).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Ficción, en este sentido, no es opuesto a verdad, puesto que no es lo mismo que falsedad, pero esto no implica en absoluto que deba ser tomada como verdad, a saber, como una serie de enunciados que puedan ser contrastados con una realidad externa a ellos. Recurrir a la ficción como modo de decir cosas sobre el mundo, entonces, implica suspender la dependencia del discurso respecto de un orden de cosas externo, menos por elección que porque es ese orden de cosas externo el que no deja de ser un problema.

En este punto, Saer desarma los cimientos de la verdad sobre los que se fundan algunos géneros discursivos aplicando la misma serie de argumentos: ¿con qué credenciales de acceso a lo real es que las biografías o la no ficción dan cuenta de esas pretensiones? La respuesta es que ninguna cantidad de pruebas será suficiente, dado que el obstáculo reside en la indeterminación de la relación entre lo objetivo y los géneros que lo representan y que lo enuncian, por un lado, y en la posibilidad de saber, de antemano, de qué manera es esa realidad:

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia ... No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. (Saer, 2010, p. 11).

Este conflicto entre mundo ficcional y mundo real es el que se desencadena en “Traoré” a partir del momento en que el primero comienza a suplantar al segundo. Esto resulta inaceptable para el personaje en el cual la narración se focaliza. Su colega, con el que barre todos los días la Place Vendôme, es descendiente de la casta de los griots, conocida —y condenada por el personaje focalizado— por sus artificios poéticos para alabar a los reyes y relatar acontecimientos históricos de las cortes de África occidental. Si los griots han invadido todo con su canto, causando en el proceso funestos conflictos bélicos, es porque han borrado la distinción entre verdad y mentira, entre el hecho y el artificio, entre la objetividad y la exageración. Lo ficcional, al ser aceptado como verdad, provocó que

el mundo [desapareciera] detrás de todos esos relatos y esos cantos que pretendían substituirlo por una versión más nítida que la que ofrecen los sentidos, más exacta que la que puede extraerse de la experiencia, más intensa que la que se representa la imaginación, más clara y coherente que la que concibe el pensamiento. (Saer, 2022, p. 43).

Por otro lado, quien escucha a diario los relatos del griot, al que condena silenciosamente, mantiene una actitud contraria respecto de estas narraciones: si en las cortes africanas “únicamente el relato de los griots era real para los cortesanos”, para él solo se tratan de falsedades y mentiras. El daño moral que tal exceso narrativo causa queda demostrado, según este personaje, en la prolongación innecesaria de conflictos entre cortes, cuyos verdaderos motivos ya habían sido olvidados o, mejor dicho, habían quedado ocultos tras su relato. Los juglares fueron los verdaderos protagonistas de estas batallas y no las milicias, incluso cuando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esto significara su perdición, ya que, gracias a la correcta observación de alguno de los bandos, se reestableció el límite entre realidad y ficción cuando

una voz desesperada ... propuso ... ¡A los griots! ¡A los griots! ¡No le apunten al rey sino a los griots! ... después de una corta vacilación ... las lanzas y las flechas cambiaron de dirección, atravesando los pechos bien reales de los juglares que, uno a uno ... se iban desplomando. Al mismo tiempo que los griots iban cayendo los atributos de los reyes ... se evaporaban, se desvanecían, y sin nadie para nombrarlos iban dejando a los sujetos otra vez en la desnudez del azar, de cara a la perdición, en el mismo barrial en el que chapaleaban los soldados, y entonces fue fácil alcanzarlos. (Saer, 2022, pp. 44-45).

Sin embargo, aun cuando para el escéptico es “difícil separar lo verídico de la pura mistificación, la verdad de la mentira, el detalle exacto del error o de la exageración” (Saer, 2022, p. 49) en los relatos de su colega barrendero, que sigue ejerciendo la misma locuacidad insensata que llevó a la perdición a su casta, reconoce que, al fin y al cabo, los relatos lo seducen y que una contradicción lo atraviesa.

Cada vez que el narrador concluye un relato, el vínculo entre ambos asume una indeterminación que los configura como “una pareja antagónica, pero que de la cual ninguno de los miembros podría existir separadamente” (Saer, 2022, p. 53). La pretensión de verificación en la ficción conduce, así, a dos resultados que son, en definitiva, el mismo: o bien lo relatado es verdad, y el mundo desaparece tras el velo de los cantos, imposible de distinguirlo del discurso que lo narra, o bien es una condena moral de las mentiras y las falsedades que los componen. “Traoré” propone, en cambio, que el conflicto es aparente y que lo que importa es ese momento de silencio que cierra todo relato, cuando, entre narrador y lector “flota ... todavía una especie de indecisión, incertidumbre, de antítesis complementaria que, en lugar de separarlos, parece haberlos transformado” (Saer, 2022, p. 53).

De manera que, si la ficción se lanza de lleno en el territorio de lo inverificable no es porque su programa sea una reivindicación de lo falso, sino porque, al suspender la creencia en una realidad que antecede a los discursos sobre ella, se postula ella misma, y de manera simultánea, como una forma de conocimiento y de creación de lo real, aunque de modos que le son absolutamente propios. Frente al asedio de los reduccionismos, la ficción reclama para sí un terreno diferente al que configura el binomio objetividad-subjetividad, que se funda en la especulación.

Para comprender mejor este carácter especulativo, es necesario recomponer lo que podríamos llamar como *ontología saeriana*. En un brevísimo ensayo llamado “La canción material” (Saer, 2010), propone que antes de lo real está lo material, que no puede describirse *a priori* y que rehúye a las estructuras clasificatorias del lenguaje. Es en la materialidad donde se sumerge la ficción para traer lo real y darle forma, que es una consecuencia de la especulación ficcional: “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo” (Saer, 2010, p. 168). La narración parte de la muda e insignificante materia a la que le otorga un sentido al incorporarla a narraciones concretas, y cualquier pretensión de objetividad solo puede partir de una “noción incuestionada de realidad” (Saer, 2010, p. 166) que termina por convertirse en ideología.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Este volver real lo material es la tarea propia de la ficción que Saer conceptualiza como *antropología especulativa*. Si una idea rudimentaria de realidad, a la que el autor se opone, conduce a la pretensión de poder narrarla tal cual es, también da lugar a la posibilidad de efectuar contrastaciones entre ella y la ficción a fin de decidir si lo que la ficción nos ofrece es verdadero o falso. Estos intentos de verificación son inútiles y yerran en su pregunta, no porque lo ficcional deba considerarse automáticamente como falso: al contrario, la ficción no renuncia a la realidad, sino que se opone a una “actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (Saer, 2010, p. 11).

Uno de los puntos de mayor interés en torno a Saer fue la cuestión del realismo, que aparece en los bordes de la teoría de la ficción que estamos problematizando aquí. No obstante la resistencia de la crítica para hablar de un realismo saeriano, Arce (2013) propone que en Saer hay un trabajo negativo que corroe una forma muy específica de realismo, o “realismo mal entendido”, es decir, aquel discurso que, al no interrogarse sobre sus condiciones de posibilidad, adopta una postura de creencia ingenua en la comunicación y la claridad, es decir que “el realista cree en los significados, en los signos” (Arce, 2013, p. 40), por lo que el realismo que Saer ataca no es un realismo literario, sino un realismo filosófico. De manera que, si es posible hablar de un realismo saeriano¹, consiste en, aunque parezca paradójico, un trabajo negativo que opera de manera sustractiva y que suspende la fe en la obediencia del orden de la significación y en la posibilidad de comunicar de manera inequívoca. Si “realista no es la actitud de quien confía en la realidad, sino de quien cree ciegamente en el discurso” (Arce, 2013, p. 40) y en la inteligibilidad entre ambos órdenes, en Saer, por el contrario, se trata de la dificultosa obtención de algo real a partir del ocultamiento de los signos y de un trabajo a contrapelo de la confusión (ideológica) entre el orden de las palabras y el orden de las cosas. Lo real en Saer es precisamente aquello que debe ocultarse, suprimirse y disimularse para que un discurso sobre la realidad sea posible, por lo cual Arce ubica este trabajo a instancias de la voz narrativa. En cambio, el mundo del “realismo mal entendido” es un mundo obturado por un exceso de significación, habida cuenta de la confianza del realista en los signos. Es por esto que Arce afirma que, en Saer, “lo real se manifiesta en su ausencia” (2013, p. 46).

Tomemos el cuento “Cosas soñadas”. En él, una académica diplomada en Letras, Gabriela, elige como uno de sus interlocutores a un escritor amigo de su padre, Tomatis, para discutir “problemas de método, de teoría, de especulación literaria” (Saer, 2022a, p. 138). La discusión que tiene lugar en el relato trata sobre la determinación y fijación del sentido de un texto ficcional: ¿qué método de creación literaria es capaz de garantizar el máximo nivel de distancia entre lo escrito y quien escribe, es decir, “para terminar de una vez por todas con las teorías expresivas y biográficas de la creación literaria” (Saer, 2022a, p. 140)? Gabriela propone que para lograrlo debía “introducir en el texto toda clase de elementos opuestos a su persona” (Saer, 2022a, p. 140), o incluso arbitrarios, con los que no tuviese ninguna relación previa más que la contingencia de esa producción escrita. La falla del procedimiento no tarda en ser descubierta por Tomatis y demostrada mediante el señalamiento —crítico, por cierto— de que la literatura comparte con los sueños su capacidad de trocar sentidos, de enmascarar, superponer y deformar aquello sobre lo que refieren, de manera que toda la serie de arbitrariedades incorporadas al relato guardaba, en definitiva y para quien supiera encontrarlos, los mismos vínculos con su escritora que los sueños con el inconsciente. Lo que comprueban Gabriela y Tomatis mediante el experimento es:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Si la ficción y los sueños estaban hechos de la misma materia, por certeras que fuesen las teorías que se les aplicaran, seguirían siempre su propio camino, inesperado, caprichoso y extraño, y que por arbitrarios y alejados de la realidad que pareciesen, los hombres se dejarían impresionar por ellos y les darían más crédito y más sentido que al mundo palpable y rugoso. (Saer, 2022a, p. 143).

Este desvanecimiento de lo real, cuyo sentido no parece poder encontrarse en lo empírico de los estímulos, sino en la dimensión simbólica con que los recubre el discurso, es afirmado a su vez por otro personaje, que comenta la existencia de un “plato soñado”, cuyos ingredientes, en tipo y proporciones cuidadosamente estudiados, tienen la capacidad de engañar el paladar, puesto que no coinciden con el sabor que experimenta quien lo prueba. El cuento cierra afirmando que, independientemente del estímulo del que se trate (o de qué ingredientes contengan los platos que comemos), la experiencia será siempre “soñada”:

si se reflexiona un poco, todos los platos que nos ofrece el mundo son soñados, no únicamente el redondel de caldo ... que yace sobre la mesa, sino también cada una de las cucharadas que, con aceptación resignada, nos llevamos a la boca. (Saer, 2022a, p. 144).

La desrealización del mundo, entonces, pasa por el desacoplamiento constitutivo de nuestra experiencia sobre lo real y por un escepticismo respecto de los expedientes que puedan garantizar una relación verdadera, verificada, entre mundo y experiencia, entre realidad y discurso.

Al desmarcarse de las presiones de afirmar o negar, la práctica de la ficción modela mundos posibles en los que la tensión entre verdad y falsedad no busca ser resuelta, sino incorporada como materia constitutiva. De manera que, a su vez, las demarcaciones que seccionan teoría de ficción y las relegan a compartimientos y prácticas discursivas enteramente diferenciadas (la ciencia y la literatura, por ejemplo) carecen de fundamentos sólidos en el marco de estos planteos. Ni la teoría constituye un discurso objetivo y carente de imaginación, ni la ficción constituye un mero entretenimiento destinado a distraer con ilusiones y falsedades. Es por esto que las grandes ficciones

no pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual [ni] se resignan a la función de entretenimiento o artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren ser tomadas al pie de la letra. [Esta exigencia] puede parecer exorbitante, pero todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito. (Saer, 2010, p. 16).

La especificidad de la ficción —su dimensión especulativa— es, justamente, su “salto hacia lo inverificable”, que le posibilita adentrarse en lo real a fuerza de modelarlo en cada intento, pero sin la constricción de tener que adecuarse a una presunta realidad preexistente. Que la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Ignacio Muñiz, La selva de lo in-real. La ficción teórica en Juan José Saer, pp. 95-110.

ficción tenga “más afinidades con el objeto que con el discurso” (Saer, 2010, p. 15) significa decir que no trabaja con los hechos, sino que es ella misma el hecho que permite configurar, de modos que le son específicos e inapropiables, una realidad que no da por sentado.

Esta centralidad de la idea de antropología especulativa en la teoría saeriana de la ficción ha dado lugar a relecturas y reelaboraciones contemporáneas, aunque desde latitudes y preocupaciones distintas, que imaginan nuevas formas y tareas de la crítica. Alexandre Nodari, mediante una atenta relectura de Levi-Strauss, propone pensar en conjunto a la ficción literaria y la antropológica en cuanto formas experimentales concretas del proceso ilimitado de objetivación del sujeto.

Ciencia (y) ficción: el lugar del sujeto

Las hipótesis de la física cuántica implicaron un quiebre en la ontología del mundo físico y en la epistemología de las ciencias naturales al inaugurar un nuevo orden subatómico en el que la materia se comporta de modos que contradicen las reglas de la física newtoniana. Según estas hipótesis, la materia se presenta a la vez como onda y como partícula, de acuerdo con la intervención o no de un observador mediante un aparato de medición. Cuando interviene un observador, la materia se comporta solo como partícula y su “función onda” colapsa. Este descubrimiento forjó el principio de incertidumbre que afirma la imposibilidad de medir trayectoria o velocidad de las partículas estudiadas sin afectar irremediamente alguna de las dos variables, sin que lo determinante sean las herramientas o las técnicas utilizadas para la medición, sino la observación en sí. La ciencia física, en pleno siglo XX, echa por tierra la división materialista entre sujeto y objeto y funda una cosmovisión “holística” que relativiza el lugar del sujeto.

Este nuevo paradigma tuvo ondas expansivas que alcanzaron al discurso literario: si, durante toda la modernidad, la ciencia había sido el dominio de la objetividad externa y el arte había reclamado para sí el dominio de la percepción y la expresión subjetivas, al existir un nuevo consenso en torno a la configuración de lo real y a la dependencia entre realidad y observación, la literatura reclamó para sí la misma validez para sus propias observaciones. Como señala Martínez (2018) en el marco de sus estudios sobre la ciencia ficción latinoamericana, la nueva primacía del sujeto por sobre el objeto y la interdependencia epistémica entre ambos que fundó la cuántica se incorporó a la serie literaria porque, en efecto, la literatura operaba a partir de estos axiomas desde hacía siglos, al menos desde el Romanticismo. Además, la literatura, y en especial la ficción, sumó nuevas (viejas) pretensiones, que recuerdan a las del Romanticismo alemán, ya que, si

el principio de incertidumbre propone para la literatura que lo único real que nos es dado es aquello que determina el observador ... en este contexto, pareciera que la escritura se legitima como lo único que *es*, y el escritor como aquel cuyo sino es ser su irrevocable artífice. (Martínez, 2019, p. 215).

La (ciencia) ficción, entonces, incorpora y reinterpreta las hipótesis cuánticas, haciendo ingresar lo científico a su lógica o, mejor dicho, a aquello de lo científico que mejor se ajustaba a sus pretensiones. El estallido del mundo externo garantizado por la observación científica abrió de manera contundente nuevas posibilidades a la imaginación y la invención literarias,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esta vez en diálogo con la científicidad, y estimuló “el ejercicio imaginativo sobre uno de los dominios en el que la literatura se ha declarado más soberbiamente competente: el inasequible reino de la ‘cosa en sí’” (Martínez, 2019, p. 215).

Así como en el nivel subatómico de la materia, donde la medición altera de tal modo lo que debe medirse que ya no es posible afirmar una división entre sujeto y objeto, en las ciencias humanas también nos encontramos con la dificultad epistemológica que supone la observación, ya que quien observa es parte constitutiva de aquello que es observado. Esta coincidencia entre sujeto y objeto de la investigación no implica solamente que el sujeto deba incorporar la perspectiva del objeto respecto de sí mismo, sino también respecto del sujeto, lo que, al cabo, significa que el objeto de las ciencias humanas es, también, un punto de vista. Es por esto que la etnografía supone un desdoblamiento o un pliegue entre las posiciones de sujeto y objeto, un volverse otro al mismo tiempo que se es uno:

Para dar conta de um objeto que é um sujeito, é preciso que o sujeito da investigação se “transforme” ele próprio nesse objeto, que ele se “objetive” como um outro sujeito. “Transforme” e “objetive” entre aspas, pois na verdade se trata de se manter ao mesmo tempo como sujeito e objeto, e um objeto de tipo peculiar, que também é um sujeito. (Nodari, 2015b, p. 2)².

Así, la condición de posibilidad del conocimiento de lo humano depende de esta *oblicuación* consistente no en el tránsito de la primera a la segunda persona —del yo al tú—, sino del pasaje del yo al mí³, en ser al mismo tiempo y conjuntamente sujeto y objeto, ya que “não há ‘mim’ sem um ‘eu’ implícito; e o objeto da observação antropológica é também um sujeito que observa o sujeito observador”⁴ (Nodari, 2015b, pp. 2-3).

Porque el sujeto y el objeto de las ciencias humanas comparten su naturaleza, la posición del antropólogo debe entenderse como contingente, es decir, partir del supuesto de que, aunque en principio proviene de un exterior respecto de ella, sin embargo, en tanto que ser humano, podría haber nacido en el seno de la sociedad o la cultura estudiada: el observador podría ser el observado. Situado frente a otro, entonces, el yo se sitúa en verdad frente a un yo posible.

Es este mismo tipo de relación el que ocurre en los textos ficcionales, tanto entre escritor y narrador, escritor y personajes e incluso entre escritor y la figura de autor, como entre lector y mundo ficcional. Escritor y lector devienen otros y asumen como propio el mundo narrado al interior del texto. Si el pacto ficcional implica asumir y negar, en simultáneo, la ficcionalidad de lo ficcional, es porque, sin esta condición previa de lectura, la ficción se torna o verdad o falsedad. La ficción, tanto como la etnografía, entonces, torna experienciable y traducible el “hacerse otro”, que es la condición primaria de la subjetividad. Es precisamente la estructura ontológica de la ficción la que pone en evidencia que no existe una unidad unívoca del sujeto, ya que propicia una despersonalización y una subjetivación en egos experimentales. La potencia de la ficción como forma especulativa de conocimiento consiste en la posibilidad de explorar el yo mediante egos imaginarios, virtualizados, experimentales.

Ontología in-real

El contacto con el mundo implica un salir de sí como única forma plena de ser uno mismo. La estructura ontológica de la ficción es, justamente, ese estar al mismo tiempo dentro y fuera



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de la realidad: ni real ni irreal, sino *inreal*. Nodari toma el concepto de *inrealidad* de Clarice Lispector: lo que no existe, la inexistencia ficcional de la literatura, también es una *inexistencia*, es decir, forma parte de lo real y lo constituye (Nodari, 2015a, p. 82). En este sentido, igualar real a existente implica sostener una visión empobrecida de lo real.

Es justamente a partir de la noción de “inrealidad” que Nodari desarma, al igual que Saer, la oposición entre ficción y realidad afirmando que lo existente, no ficcional, es solo uno de los innumerables modos imaginarios y experimentales de ser. La literatura, entonces, afirma una ontología que no privilegia lo actual y en la que conviven “lo posible y lo efectivo, lo existente y lo inexistente”, se trata de “la zona de la ‘seudoexistencia’, del ‘cuasi ser’, el ‘extra ser’ o ‘ser-fuera’, donde todo tiene ser, incluso cuando no tenga ser en sí, y que abarca desde los seres de ficción hasta los objetos imposibles” (Nodari, 2015a, p. 82).

En “En línea”, el modo de ser es un cuasi-ser, ya que es a la vez un no ser, y eso no supone una contradicción. Allí aparece planteado un conflicto entre verdad y simulacro y la posibilidad de que exista un método infalible para separar una de otro. En un texto hallado en una biblioteca, se cuenta que dos soldados apostados frente a la muralla de Troya, que se encuentra asediada por el ejército griego, se preguntan de qué manera pueden saber si la Helena que ha raptado Paris es la verdadera Helena o es un espejismo, un doble fantasmático, fraguado por hechiceros egipcios. El método que buscan no tarda en serles proporcionado: deben observar qué sucede con el cuerpo de la reina cuando reciba sobre sí los primeros rayos del amanecer. Así, si se detienen y el cuerpo proyecta sombra, Helena será real; de lo contrario, si este se torna traslúcido, estarán ante un simulacro ajeno a la realidad. Que ante la pregunta existan solo estas dos posibilidades es un engaño, puesto que los soldados no tardan en comprobar que, cuando finalmente amanece, no es solamente Helena la que se ha vuelto transparente, sino ellos mismos también. Ante la exaltación que le provoca “la confidencia tardía que le están haciendo los dioses sobre el valor real de este mundo” (Saer, 2022b, p. 41), uno de los soldados imagina que es un sueño y que, por más satisfactorio que haya sido, “ya es tiempo para él de volver a la realidad” (p. 41). Este retorno a lo real-material, luego de haber experimentado la sensación de no ser o de ser de otro modo, se ve absolutamente frustrado, ya que, por más que lo intente, no consigue despertarse. El relato concluye con el personaje en ese territorio intermedio entre lo real y lo simulado, entre lo material y la alucinación, entre sueño y vigilia, y no existe un cierre que afirme alguno de los opuestos.

Esta indeterminación del mundo narrado, que ni afirma ni niega la igualdad entre realidad y verdad, entre materia y existencia, supone a su vez un comentario sobre el relato que enmarca al de los dos soldados. Dos amigos conversan acerca de la naturaleza del fragmento encontrado, ya que desconocen si es un fragmento extraviado de una novela, si es un relato relativamente autónomo que deba insertarse en un fondo épico o si es un mero ejercicio de escritura. Sobre este asunto tampoco existe en el cuento una respuesta que pueda funcionar como fundamento de tal o cual modo en que el fragmento hallado deba ser leído: es un relato indeterminado sobre la indeterminación.

Ficción e imaginación

Otros críticos contemporáneos también recorren el camino antropológico y sitúan a la ficción como una potencia propiamente humana para desarreglar la configuración actual de la triangulación entre capitalismo, imaginación y subjetividad. Para Fisher (2018), el capitalismo ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable, ya que ha colonizado la vida onírica y la imaginación mediante el modelado preventivo de deseos, aspiraciones y esperanzas: la cultura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

capitalista *precorpora* los gestos disruptivos y los ofrece como falsas alternativas que, debido a la demanda de posiciones “antisistema”, terminan ocupando el lugar de estilos dominantes. En la misma dirección, Raúl Rodríguez Freire (30 de mayo de 2019) también señala la “captura de la imaginación” como una de las claves de la cultura del neoliberalismo contemporáneo y propone una defensa de la ficción en un momento en que pareciera peligrar frente a un “referencialismo” que se apodera de todo el campo de la percepción y atenta contra la capacidad de simbolizar.

Este estado de “miseria simbólica” reviste especial gravedad, en tanto que, según Rodríguez Freire (30 de mayo de 2019), ficción y subjetividad están mutuamente implicadas de modos estructurales y profundos, ya que la simbolización no es una capacidad humana entre otras, sino un elemento central de aquello que nos hace humanos, y su repliegue y captura en las lógicas algorítmicas del semicapitalismo puede comprenderse en el marco del realismo capitalista, una especie de “monopolio de la narración legítima” que desmantela las condiciones de posibilidad de cualquier tipo de narrativa que establezca un vínculo con la futuridad por fuera del sistema capitalista.

Este realismo, distinto, pero no opuesto al realismo literario como género, tal como podríamos conceptualizarlo desde la teoría literaria, se parece más “a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos” (Fisher, 2018, p. 41). El resultado de este condicionamiento es “la idea muy difundida de que el capitalismo no es solo el único sistema económico viable, sino que es imposible *imaginarle* una alternativa” (Fisher, 2018, p. 22). El énfasis en la imaginación de estos planteos parece conducirnos a las puertas de una aporía insalvable: la alternativa debe ser *imaginada*, pero la imaginación está capturada en los estrechos límites trazados por el semicapitalismo.

Respecto de la oposición o el vínculo entre imaginación y especulación, Saer sostiene que el concepto de especulación se ajusta más al modo en que entiende la práctica de la ficción, “porque en el concepto especulativo hay un matiz de racionalidad, del que la palabra *imaginario* carece” (Saer, 30 de junio de 2002, párr. 7). La ficción no es un mero ejercicio de fantasía, sino que es una antropología, porque plantea una mirada sobre lo humano, un punto de vista sobre los modos de ser de los hombres, del mundo y de la sociedad, pero no es una antropología que afirme, sino que propone posibilidades, completamente al margen de si podrían existir o no. A su vez, la palabra *especular* tiene una segunda capa de sentido que asocia a la ficción con un espejo, pero, según Saer, a un espejo que deforma, que no devuelve una imagen exacta sobre alguna realidad determinada. Antes bien, la ficción produce desarreglos en esa contingencia de lo real y construye mundos posibles, a fuerza de hipótesis que no demandan ser comprobadas, sino aceptadas como lo que son, versiones especulativas de una realidad in-existente.

En “Lo visible”, una rareza distópica sobre el desastre nuclear, el orden del mundo se torna una apariencia o un recuerdo a partir del momento en que “la explosión, activando lo invisible ... vino a expulsarnos de nuestra patria común, que es lo visible” (Saer, 2022d, p. 135). Desobedientes de las medidas dispuestas por las autoridades para la zona de exclusión, un grupo de ancianos decide retornar a sus casas y sus poblados, de donde habían sido evacuados. El problema que plantea el relato es que el límite entre ambas zonas ya no es geográfico, sino de otra naturaleza:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Habíamos franqueado la línea más allá de la cual reinaba, omnipresente y mortal, lo invisible, internándonos en una zona en la que al parecer ninguna jerarquía ni ningún discurso eran todavía válidos, y esa situación inédita nos confería una libertad incomparable. (Saer, 2022d, p. 133).

Lo invisible, como una fuerza de desarreglo ontológico, abre las compuertas de un mundo que ya estaba presente en el mundo, pero contenido, encerrado, controlado. La frontera entre lo humano y lo no humano, entonces, tampoco permanece intocada, ya que la propagación ineluctable de lo invisible hace proliferar “seres sin cara, sin brazos, formas caprichosas y vivas en las que una especie nueva y diferente de la nuestra parecía estar encarnándose” (Saer, 2022d, p. 134). La descomposición y deformación aceleradas a las que lo invisible somete al mundo evidencian algo que, aunque también fuera parte de lo visible, se vuelve un elemento central de la experiencia en ese mundo nuevo: la creencia de que las cosas son siempre las mismas e idénticas a sí mismas, la necesidad de sobreimprimir a lo real una serie de identidades que permitan fragmentar y codificar la percepción, impide percibir los infinitos estados sucesivos y superpuestos de las cosas. El verdadero sentido del mundo acechado por lo invisible, “no el que preferiría nuestro deseo, sino el de las cosas como son” (Saer, 2022d, p. 135), es la conciencia de “la yuxtaposición, en la memoria, de los estados sucesivos de una presencia cualquiera” (p. 135).

El orden que se abre a partir de la explosión y la expansión de lo invisible intensifica y vuelve posible la comprensión de que lo visible, a pesar de ser la “patria común”, terminará por expulsarnos hacia lo invisible, una realidad desrealizada e inasible, donde el lenguaje mismo retorna a un estado de crisis originaria: ¿cómo nombrar un mundo que consiste en la incesante variación de cosas múltiples respecto de otras, pero también de sí mismas?

Cierre

Si en “Cosas soñadas” es la posibilidad de definir la determinación del sentido y de fijar el significado de un relato en referencia a elementos externos a él la que preocupa a los personajes, en “Lo visible” es el acecho de lo invisible y sus fuerzas de desarreglo ontológico las que ponen en crisis el orden de lo visible habilitando nuevas formas de existencia en un mundo devastado. Lo visible y lo invisible son también opuestos fenomenológicos en “En línea”, cuyo relato contiene otro, pero que en ambos se trata de dirimir entre la realidad y el simulacro, por un lado, de un texto hallado en una biblioteca (una inserción contemporánea en el ciclo troyano) y, por otro, de la propia Helena. En “Traoré” encontramos también una oposición, esta vez entre relato y realidad, en torno a los griots, una casta endogámica de África occidental, cuya tarea consiste en cantar alabanzas a los reyes. En los cuatro cuentos seleccionados, que forman parte de *Lugar*, creemos advertir una serie de sentidos que se articulan en torno a una fractura entre dos órdenes que se tensionan mutuamente. No obstante, y a pesar de que en cada relato esta fricción se resuelve de un modo particular, en los cuatro se postula una salida a esta escisión mediante la indeterminación constitutiva del propio mundo relatado.

Consideramos que este estado crítico no debe ser leído en términos de un escepticismo nihilista. El pacto fundante de la relación con la ficción —y de una “patria común” otra— consiste, al igual que lo invisible, en la “desrealización” del mundo para dar consistencia a otros mundos solo accesibles por el texto literario. Se trata de suspender la creencia de que solo lo que existe es lo que es, para acceder a un conocimiento más profundo de lo real que, como



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

objeto, excede a lo que se haya concretado efectivamente. La salida de lo real-existente no es, entonces, un gesto escapista, sino un modo de crear un “subsuelo existencial” menos empobrecido que evade los dispositivos de control de la imaginación. Si el capitalismo depende del realismo para su reproducción, el porvenir de lo humano depende de la literatura y su infinita capacidad de construir realidades.

Referencias bibliográficas

- Arce, R. (2013). La pasión de lo real. En S. Contreras (Ed.), *Realismos: cuestiones críticas* (pp. 29-48). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones-H. y A. Ediciones.
- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Maccioni, F., Milone, G. y Santucci, S. (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Revista Landa*, 8(1), 311-323.
- Maccioni, F., Milone, G. y Santucci, S. (2021). Ficción teórica. En Autoras (Eds.), *Imaginar/hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas* (pp. 18-30). Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Martínez, L. (2018). Ciencia subatómica de la palabra en *Quânticos da Incerteza* de André Carneiro. *La Palabra*, (33), 33-43.
- Martínez, L. (2019). *La doble rendija: autofiguras científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Prometeo.
- Nodari, A. (2015a). A literatura como antropología especulativa [La literatura como antropología especulativa]. *Revista da Anpoll*, 38(1), 75-85.
- Nodari, A. (2015b). *Variações especulativas sobre literatura e antropología* [Variaciones especulativas sobre literatura y antropología]. (Ponencia) Seminario “Variações do corpo selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro”, 27-28 de octubre, SESC, São Paulo, Brasil.
- Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Rodríguez Freire, R. (30 de mayo de 2019). Sin literatura, lo humano no tiene porvenir. *Mímesis*. Recuperado de <https://edicionesmimesis.cl/index.php/2019/05/30/sin-literatura-lo-humano-no-tiene-porvenir-por-raul-rodriguez-freire/>
- Saer, J. J. (30 de junio de 2002). La incertidumbre elocuente (entrevista con Juan José Saer). *Letras Libres*. Recuperado de <https://letraslibres.com/revista-espana/la-incertidumbre-elocuenteentrevista-con-juan-jose-saer/>
- Saer, J. J. (2010). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- Saer, J. J. (2022). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- Sager, V. (2014). *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>

Notas

¹ Valeria Sager propone pensar a Saer en el marco de un realismo que no implique una “concesión a la comunicabilidad de la prosa del mundo ni el empeño por conseguir la transparencia del lenguaje” (2014, p. 14). Señala que la posibilidad de leer un realismo en la literatura argentina después de Borges se encuentra con el escollo de la noción de realismo con que opera la crítica, fundada en el realismo clásico balzaciano decimonónico, cuya aspiración imposible de reproducir la realidad fue adoptada como la tesis operativa que “supone un proceso



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

unidireccional en la relación entre literatura y realidad en el cual la certidumbre que resulta de la mirada realista residiría en que la precisión narrativa o descriptiva intenta copiar lo real” (Sager, 2014, p. 11). Propone, en cambio, hacer foco en los procedimientos compositivos constitutivos del realismo clásico, a partir de la premisa de que el realismo no se asienta en un afán por la claridad comunicativa, sino que es una configuración formal, que, como cualquier género, es una particular organización de los elementos del relato y no se distingue por el tipo de contenido. El verosímil realista es un gran dispositivo que tiene menos que ver con la identificación entre realidad y narración que con una particular organización de la temporalidad del relato (rasgo que estaría presente en la obra de Saer) y su relación de contrapunto con la trama descriptiva de la novela.

² Para dar cuenta de un objeto que es un sujeto, es necesario que el sujeto de la investigación se “transforme” en ese objeto, que se “objective” como un otro sujeto. “Transforme” y “objective” entre comillas porque, en realidad, se trata de mantenerse a la vez como sujeto y objeto, y como un objeto de un tipo peculiar, que es también sujeto. (La traducción es nuestra).

³ En español (y en portugués, lengua en la que fue escrito el artículo referido), los casos oblicuos son los que están marcados por una preposición. Así, en gramática se dice que los pronombres “mí”, “ti” o “sí”, que solo pueden aparecer como términos de preposición (sin ti, de mí, para sí, etc.), están en caso oblicuo.

⁴ No hay un “mí” sin un “yo” implícito; y el objeto de la observación antropológica es también un sujeto que observa al sujeto observador. (La traducción es nuestra).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Ignacio Muñiz, La selva de lo in-real. La ficción teórica en Juan José Saer, pp. 95-110.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43364>

La imaginación del signo en la teoría y la crítica contemporánea. Indagaciones en torno al diagnóstico de la post-crítica

Franca Maccioni

IDH - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

franca.maccioni@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0002-9564-8867

Recibido: 12/07/2023. Aceptado: 23/08/2023

Resumen

El presente trabajo propone explorar el lugar de la imaginación del signo en la teoría contemporánea para intervenir en el diagnóstico poscrítico que insta a revisar la eficacia de la crítica a la luz de los desafíos del cambio climático. Para ello, en un primer momento, proponemos indicar algunas de las insistencias que hacen a dicho diagnóstico vinculadas a la discusión en torno a los alcances de la hermenéutica de la sospecha; la recusación de la centralidad del lenguaje, del giro lingüístico y del texto; y la necesidad de ensayar modos de pensamiento no antropocentros. Atendiendo a este diagnóstico, pero sin resignar la pregunta por el lenguaje que resulta central para la crítica literaria, siguiendo a Barthes, exploramos la emergencia de conciencias semiológicas renovadas que buscan evitar la clausura de lo simbólico. Con ese objetivo, recuperando principalmente los aportes de Sauvagnargues y Kohn, buscamos insistir en la pregunta por los signos y el lenguaje desde una perspectiva “ecológica” que busca repensar su estatuto más allá de la oposición dicotómica entre constructivismo y realismo.

Palabras claves: post-crítica, signo, imaginación, giro lingüístico, giro ontológico

The Imagination of the Sign in Contemporary Theory and Critique Inquiries Regarding the Diagnosis of Post-Critique

Abstract



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Franca Maccioni, La imaginación del signo en la teoría y la crítica contemporánea. Indagaciones en torno al diagnóstico de la post-crítica, pp. 111-125.

This paper aims to explore the role of the imagination of the sign in contemporary theory to intervene in the post-critical diagnosis that urges a reevaluation of the effectiveness of critique in light of the challenges posed by climate change. To do so, at first, we propose to point out some of the insistences related to this diagnosis, including: the discussion regarding the scope of the hermeneutics of suspicion; the rejection of the centrality of language, linguistic turn, and text; and the need to experiment with non-anthropocentric modes of thought. While addressing this diagnosis but without giving up the question of language (which remains central to literary critique), following Barthes, we explore the emergence of renewed semiological consciousness that seeks to avoid the closure of the symbolic. With this objective, primarily drawing from the contributions of Sauvagnargues and Kohn, we aim to emphasize the question of signs and language from an 'ecological' perspective that seeks to rethink their status beyond the dichotomous opposition between constructivism and realism.

Keywords: post-critique, sign, imagination, linguistic turn, ontological turn

Hace algunos años ya que la noción de poscrítica resuena cada vez con más fuerza en los estudios culturales y literarios. Tal y como sugieren, por caso, Elizabeth Anker y Rita Felski en *Critique and poscritique* (2017, p. 8), en la actualidad proliferan los debates tendientes a repensar los alcances y potenciales de las humanidades en general, así como también a interrogar los métodos y eficacias de la labor de interpretación crítica en literatura, en particular. A pesar de la multiplicidad de posiciones teórico-metodológicas que hacen a este debate de época, siguiendo a las autoras mencionadas, es posible marcar una suerte de consenso en la pluralidad de posturas que insisten en la necesidad de repensar los alcances de la crítica literaria en el presente: “asistimos al florecimiento de alternativas a la hermenéutica de la sospecha”. Para estas autoras, lo que estaría en cuestión, entonces, es la eficacia de la crítica como desenmascaramiento, desmitificación y desnaturalización; rasgos centrales de lo que Paul Ricoeur (1965) supo ver en la “escuela de la sospecha”. El proyecto intelectual y estilo interpretativo de sus tres “maestros” —Nietzsche, Marx y Freud—, sugieren las pensadoras norteamericanas, habría dejado una marca indeleble en la producción y método de la crítica literaria y cultural hasta la actualidad; herencia intensificada, a su vez, por los aportes e influencias teóricas de la deconstrucción derridiana y del posestructuralismo francés que hoy aparecen fuertemente cuestionados.

En su conferencia de 2003, “¿Por qué la crítica se ha quedado sin fuerzas?”, Latour afirmaba que la tarea y eficacia de la crítica precisa ser interrogada frente a lo que señala como la emergencia de “nuevas amenazas, nuevos peligros, nuevas tareas, nuevos objetivos” que ya no vendrían de una “confianza excesiva ... sino de una excesiva desconfianza” (pp. 2-3). Si bien esas nuevas amenazas son múltiples y difícilmente definibles en singular, es posible sostener que, dentro de ellas, los diversos problemas que se anudan en torno a los desafíos que presenta el cambio climático y la crisis ambiental ocupan un lugar privilegiado. Atender y dar respuesta a la insumisión de un sinfín de materialidades activas y con capacidad



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de agencia implica repensar el centralismo de lo humano en las teorías críticas y, con ello, la eficacia política del desenmascaramiento. Como sugiere Bennett:

Esta tarea, la desmitificación —la más generalizada de las prácticas en la teoría crítica—, debería realizarse con precaución y moderación, en la medida en que supone que en el núcleo de cualquier suceso o proceso yace una agencia *humana* que ha sido proyectada ilícitamente en las cosas. (2022, p. 19).

Allí donde “la desmitificación tiende a pasar por alto la vitalidad de la materia y a reducir la agencia *política* a agencia *humana*”, Bennett también buscará “tácticas” para desarrollar otras actitudes críticas, sino de la confianza, al menos sí de la afirmación “de alternativas positivas, incluso utópicas” (2022, p. 20).

Pese a las diferencias que hacen a cada uno de estos proyectos teóricos, lo que nos interesa señalar es aquello que insiste como blanco de disputa en las diversas modulaciones de esta crítica a la “hermenéutica de la sospecha”: el antropocentrismo, la centralidad del lenguaje, el “constructivismo” y la ineficacia política de la desconfianza en el contexto presente emergen como rasgos centrales. Volviendo a Latour, podríamos condensar el problema afirmando con él que hemos aprendido a repetir demasiado acríticamente “que los hechos son inventados, que no existe el acceso natural, no mediado, imparcial a la verdad, que siempre somos prisioneros del lenguaje, que siempre hablamos desde un punto de vista particular, etc.” (2003, p. 3)

En consonancia con estas intervenciones, en un trabajo local y de reciente publicación, Biset (2022), siguiendo a Colebrook, mapea lo que propone pensar como una “dirección postextual de la teoría hacia el materialismo o la vida” (p. 126), indicando con ello lo que despunta como un desvío o alternativa a la primacía de la teoría francesa y posestructuralista en general, y derridiana, en particular. A los fines de este trabajo, interesa recuperar de esta nueva orientación teórica el modo como se insiste, allí también, en discutir la centralidad de la mediación lingüística (y del texto) a la hora de pensar los procesos de significación en un intento, en cambio, por “dar lugar a modos de pensamiento que no estén circunscriptos por el lenguaje, lo simbólico o lo humano” (Biset y Naranjo, 2022, p. 5) y que desplacen las indagaciones desde la epistemología o la pregunta por el acceso a las cosas hacia la ontología o la pregunta por los existentes más allá de nuestra mirada teórica.

Cabe aclarar que la mayoría de las teorías aquí convocadas no provienen de (ni tienen por objetivo problematizar) la crítica literaria. Y, sin embargo, el desafío de indagar qué de estas reflexiones pueden ser recuperadas para pensar problemas de la interpretación de textos y cómo dialogar con estos diagnósticos sin resignar la reflexión sobre el lenguaje y la textualidad, es decir, sin desoír la materia de la literatura, hace también a la centralidad del debate crítico del presente. Allí donde lo que insiste es, ante todo, una crítica a la herencia moderna del pensamiento (y con ella, centralmente, al modo como concibió, en líneas generales, la naturaleza, la materia, el conocimiento y el sujeto), la compartimentación de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

saberes en esferas de diferenciación no podía quedar intocada: parte de la tarea de renovar los vocabularios de la crítica supone la necesidad de producir desplazamientos entre disciplinas diversas, con todas las dificultades que eso conlleva.

De ahí que la pregunta que quisiéramos sostener en este trabajo no pueda hacerse sino desde un lugar incómodo o cuanto menos tangencial. Esto es: cómo repensar el trabajo de la crítica literaria en la actualidad sin ignorar esto que se anuncia como la necesidad de postular alternativas a la hermenéutica de la sospecha y al constructivismo; y sin resignar la pregunta por el lenguaje, por la mediación y por la materia de la escritura. En esta escena, entonces, entendemos que abrir la pregunta por cómo se imaginan los signos en ciertas zonas de la teoría contemporánea y por cómo despuntan conciencias semiológicas alternativas a las postuladas por el posestructuralismo para pensar, desde allí, la relación entre los signos lingüísticos y materiales, podría ofrecer una vía de indagación productiva para atender a este diagnóstico sin abandonar problemáticas cruciales para el estudio en literatura.

Estas preguntas se desprenden, en primera instancia, de la conferencia que diera Foucault en 1964 a propósito del pensamiento de “Freud, Nietzsche, Marx”. Foucault sugería allí que el surgimiento de la “hermenéutica de la sospecha” supuso una mutación radical respecto del estatuto de los signos y de la tarea de la interpretación; mutación que, al tiempo que implicó una ruptura respecto del régimen de la semejanza que funcionó como fundamento del signo hasta comienzos de la modernidad, produjo una serie de consecuencias irreversibles en la tarea de la interpretación. En adelante, afirma, “los signos pierden su ser simple de significante para devenir máscaras encubridoras de otras interpretaciones” (Foucault, 1999, p. 46) y, a partir de entonces, ya “no se interpretan signos sino interpretaciones” (p. 46).

Esta “primacía de la interpretación en relación con los signos” supuso, a su vez, al menos dos consecuencias centrales para el hacer crítico interpretativo: desde entonces, la interpretación se convierte en una tarea inagotable e infinita y, al mismo tiempo, “la interpretación será siempre de ahora en adelante la interpretación por el ‘quién’ ha planteado la interpretación” (Foucault, 1999, p. 47). De allí que Foucault pueda afirmar que “la muerte de la interpretación consiste en creer que hay signos, signos que existen originariamente, primariamente, realmente, como señales coherentes, pertinentes y sistemáticas” (1999, p. 48), y más adelante que

la hermenéutica y la semiología son dos enemigos bravíos. Una hermenéutica que se repliega sobre una semiología cree en la existencia absoluta de los signos: abandona la violencia, lo inacabado, lo infinito de las interpretaciones, para hacer reinar el terror del indicio, y recelar el lenguaje. (Foucault, 1999, p. 48).

Dejando de lado, al menos por el momento, las múltiples y contradictorias interpretaciones que supuso la recepción de este texto, nos preguntamos: ¿estamos acaso frente a un retorno de los signos o, mejor, frente a la emergencia de nuevas conciencias semiológicas que buscan revisar su estatuto recuperando ciertos rasgos de una semiología premoderna?: ¿es posible



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

encontrar en estas nuevas “direcciones de la teoría” una vía para repensar la relación entre los signos lingüísticos y materiales más allá del viejo problema de la oposición entre realismo/constructivismo?; ¿podemos leer en esta insistencia en la pregunta por los signos una modulación más de la búsqueda por recelar el lenguaje humano?, ¿o se trata, en cambio, de una apuesta por ampliar, a partir de los signos, el estatuto de la expresión (y con ella, del lenguaje, de lo decible, de lo representable, de lo escribible y de lo legible) y del “quién” de la interpretación hacia un más allá de lo humano?

*

Para insistir en estas preguntas, quisiéramos comenzar recuperando una suerte de fábula con la que Barthes culmina, en 1963, su ensayo titulado “La actividad estructuralista”. Allí, escribe:

Según decía Hegel, el antiguo griego se asombraba de lo natural de la naturaleza; le prestaba incesantemente oído, interrogaba el sentido de las fuentes, de las montañas, de los bosques, de las tempestades; sin saber lo que todos estos objetos le decían de un modo concreto, advertía en el orden vegetal o cósmico un inmenso *temblor del sentido*, al que dio el nombre de un dios: Pan. Desde entonces a hoy, la naturaleza ha cambiado, se ha convertido en social: todo lo que se ha dado al hombre es ya humano, hasta el bosque y el río que cruzamos cuando viajamos. Pero ante esta naturaleza social que es sencillamente la cultura, el hombre estructural no es distinto del antiguo griego: también él presta oído a lo natural de la cultura, y percibe sin cesar en ella, más que sentidos estables, terminados, «verdaderos», el temblor de una máquina inmensa que es la humanidad procediendo incansablemente a una creación del sentido, sin la cual ya no sería humana...

Precisamente porque todo pensamiento sobre lo inteligible histórico es también participación en este inteligible, sin duda al hombre estructural le importa poco el durar: sabe que el estructuralismo es también una determinada forma del mundo, que cambiará con el mundo; y del mismo modo que prueba su validez (pero no su verdad) en su capacidad para hablar los antiguos lenguajes del mundo de una manera nueva, sabe que bastará que surja de la historia un nuevo lenguaje que le hable a su vez, para que su tarea haya terminado. (Barthes, 2003, pp. 300-302).

De algún modo, Barthes parece anticipar intempestivamente en esta cita algo de la novedad que hace a nuestro tiempo presente y de la cual la crisis de las epistemologías modernas, así como los diversos *giros* (el giro material, el ontológico, entre otros) que se anudan a los grandes problemas que mienta el cambio climático, anuncian. Esto es, que estamos ante la emergencia de un nuevo lenguaje del mundo que fuerza acaso a imaginar a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la vez modos renovados de comprender la historia natural de nuestro tiempo, así como a inventar otros modos de oír ese *temblor del sentido* de una naturaleza que hoy ya no se nos da más que como póstuma y sin dioses. Pero, sobre todo, nos interesa volver a este texto para insistir, desde él, en la pregunta que atraviesa este trabajo: ¿no es acaso esa una de las tareas cruciales de la crítica contemporánea, la de re-trazar la relación con ese sentido que se anuncia hoy en un millar de signos desconocidos y para la cual la actividad estructuralista y posestructuralista parece haber llegado a su límite? O, dicho de otro modo, ¿no es ese uno de los retos imaginativos centrales a los que nos exponen los lenguajes del presente, esto es, el de ficcionar otra actividad para hablar de esos signos, para volverlos legibles, escribibles y continuables en suma en esta, la lengua que tenemos?

Para abrir estas preguntas, no hace falta volver a Barthes, aunque tampoco parece necesario abandonarlo. Porque es también él quien, en 1962, es decir, un año antes de este texto, insistía en reponer eso que ya sabemos, pero que casi siempre olvidamos y que hoy adquiere una importancia teórica renovada; esto es, que el signo, todo signo, es un constructo de la imaginación que presupone siempre un modo de “visión” a partir del cual desarrollar, a su vez, un dispositivo de resonancias que permita hacer oír ese temblor del sentido que de otro modo nos sería indiferente (Barthes, 2003, p. 285).

Entonces, antes de abandonar a Barthes para pasar a pensar en los términos de una nueva agenda teórica que se asuma como relevo del llamado “pensamiento francés de la sospecha”, quisiéramos detenernos en estos puntos que, creemos, aun resultan potentes para abrir desde allí las preguntas que nos interesan.

En primera instancia, insistir con él en la relación del signo con la imaginación, con la producción de imágenes, con la “visión”. Es con base en ese presupuesto que Barthes (2003, pp. 287-292) repone una suerte de historia de las conciencias semiológicas distinguiendo, por un lado, la conciencia simbólica que produce una imaginación geológica del signo que lo percibe en su profundidad; por el otro, la paradigmática que despliega una imaginación formal, homológica, que ve el signo en su perspectiva; y, por último, la sintagmática, que lo prevé en su extensión desplegando una imaginación fabricativa que opera por ensamblaje de funciones.

Entonces, hoy, cuando lo que importa ya no parece ser tanto el modo como los humanos damos sentido a la materia, sino la producción de sentido de la materia en sí; es decir, hoy, cuando lo que urge es prestar atención a los signos no humanos y a su producción de sentido, nos preguntamos: ¿cómo imaginamos, cómo vemos hoy esos signos de un lenguaje distinto?, ¿los prevemos en su plasticidad, en su rastro, como fósiles, jeroglíficos? ¿Y cómo pensamos modos de hacerlos resonar en nuestra lengua, de entrar en relación con ellos? ¿Dejamos de interpretarlos en sus funciones para pasar a experimentarlos en sus efectos y afectos? ¿Los volvemos inteligibles en su diferencia o los desarrollamos en su semejanza? ¿Sigue siendo acaso lo inteligible nuestro norte? Y más aún: ¿vale todavía que nos preguntemos por cómo leer, escribir o traducir esos signos materiales sin sacrificar por completo su otredad respecto del lenguaje que hablamos y sin renunciar, tampoco, a la especificidad de los signos con los que podríamos hacerlos resonar?

No quisiéramos resignar lo obtuso de estas preguntas que podrían disolverse plegándonos a dos gestos que insisten en la nueva escena de la teoría y que podríamos resumir, como



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

decíamos al comienzo, bajo el llamado a “abandonar el giro lingüístico” sin más, por un lado, y al de “disolver el dualismo ontológico humano-no humano”, por el otro (Biset y Naranjo, 2022). También en este último caso, la apuesta por un pensar más allá del dualismo ontológico que se condensa en nociones centrales como las de “vitalidad”, “ensamblaje”, “agencia”, “red” o “actantes”, por nombrar solo algunas, diluye cualquier diferencia inequívoca entre lo material, lo humano, lo animal y lo vegetal y, con ello, la posibilidad de interrogar la relación entre signos que podemos suponer heterogéneos.

Subrayemos, una vez más, que los aportes que se derivan de ambos enfoques resultan insoslayables e incluso necesarios para repensar el estatuto de los signos en el presente. Y quizás, a su modo y en la mayoría de las teorías que aquí nos proponemos revisar, marquen también el punto de llegada de estas reflexiones. Si proponemos partir de la pregunta por las diferencias y no de sus resoluciones posibles, es porque solo así entendemos que puede seguir dando que pensar la vieja pregunta de Foucault (2010) por la relación de las palabras y las cosas, esa que Holbraad (2022) reformula recientemente en su artículo titulado “¿Puede hablar la cosa?” y que nosotros podríamos continuar interrogando desplazando los términos de las palabras a los signos y de la cosa a la materia.

Allí donde lo que importa es, creemos, hacer lugar a las preguntas y custodiar lo que ellas abren como desconocido, deberemos evitar un riesgo, al menos, doble: por un lado, el del constataivo un poco ingenuo que, sin embargo, insiste en una cantidad no menor de producciones académicas y teóricas recientes en donde se afirma sin más que esto sucede (es decir, que la materia escribe y que las cosas hablan, aunque no esté del todo claro cómo); y, por el otro, el riesgo ante lo que Holbraad (2022, p. 9) denomina la “censura analítica por simetría”, que anularía la posibilidad de acercarse a algo de la materia que aún percibimos como heterogéneo y a algo de sus signos específicos allí donde estos no coinciden sin más con los de nuestro lenguaje. Para una teoría que parta de la disolución del dualismo ontológico humano-no humano, dirá Holbraad:

No hay “cosa”, salvo en la quimera modernista. Plantear la pregunta —¿Puede hablar la cosa?— es participar de un acto de purificación. Más bien habría que morderse la lengua y preguntar: ¿Puede la cosa —quiero decir ¡la red de actores!— hablar? (Respuesta: sí). (2022, p. 9).

Intentar, en cambio, sostener la pregunta por ese extraño tipo de seres que son los signos, lingüísticos y materiales, y por esa singular actividad a la que nos abocamos quienes trabajamos con la lectura y con la escritura literaria en el actual contexto de emergencia de un “nuevo lenguaje del mundo”, implica —siguiendo el gesto barthesiano— indagar en los modos como se actualiza su imaginación. El desafío principal parece ser el de imaginar operadores teórico-críticos que permitan atender a materialidades con capacidad de agencia, trazando desplazamientos entre disciplinas y asumiendo un compromiso metodológico que evite el antropocentrismo. Frente a los múltiples diagnósticos que señalan los límites del lenguaje y de la actividad (post)estructuralista para hacer resonar esos signos materiales,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pareciera ser que la tarea que nos toca es la de imaginar otro trabajo con los signos más allá de esa visión de extensión y perspectiva (cfr. Foucault, 1999) que supo pensar su producción de sentido centrándose en la relación paradigmática signo-signo que trama una superficie de interpretancia infinita y sin afuera (del texto); y más allá, también, de la barra que lo pliega, en su interior, al mundo de la pura convención arbitraria de lo humano. Quizás estemos frente al desafío de una semiología material por inventar, es decir, frente a la necesidad de imaginar nuevas *conciencias semiológicas* para nuestro tiempo.

*

A partir de lo dicho, quisiéramos indicar algunos lugares en donde despunta una imaginación renovada del signo y otro modo posible de trabajar con ellos; es decir, en donde emergen, en suma, y aunque solo sea de modo muy incipiente, otras conciencias semiológicas, otras imaginaciones del signo. Decimos *renovadas* y no *nuevas* o, peor, *originales*, ya que se trata, en todo caso, de relecturas de tradiciones semióticas cuyos elementos aún resultan potentes para pensar los signos y nuestro trabajo con ellos a la luz de los desafíos del presente.

En primera instancia, quisiéramos destacar el trabajo que realiza Anne Sauvagnargues (2006; 2015; 2022) a partir del pensamiento de Deleuze y Guattari en un intento por proponer lo que podríamos denominar, siguiendo el gesto barthesiano, una conciencia ecológica de los signos que los percibe en su etología y los experimenta en sus afectos y efectos.

Del sostenido trabajo de esta autora en su lectura del pensamiento deleuziano en relación con la literatura y las artes, nos interesa destacar su apuesta por dejar de percibir los signos en su estructura para hacerlos valer, en cambio, por sus efectos pragmáticos. Esta la lleva a desplazar la imaginación formal o funcional de los signos hacia una etología en donde los diversos regímenes de signos valen ya no por lo que simbolizan, sino por el modo singular en que se comportan en un medio o territorio específico. Contra los abordajes “aislacionistas” del lenguaje, su lectura propone pensar, en cambio, que “la lingüística jamás puede ser separada de una pragmática que requiere la consideración de factores no lingüísticos” (Sauvagnargues, 2015, p. 196) y que los elementos del lenguaje dependen de arreglos en los que se combinan segmentos de códigos dispares.

Siguiendo, entonces, el rastro de la filosofía deleuziana que busca articular el pensamiento con la vida a partir de una semiótica ecológica singular signada por las lógicas del encuentro, de la creación y de los efectos materiales, la autora mapea las modulaciones y variaciones de un pensamiento estético que ensaya modos de retorcer “la clausura simbólica de los signos entendida como un sistema cerrado sobre sí” (Sauvagnargues, 2022, p. 150). En este sentido, afirma, tanto su discusión con el formalismo cuanto con la lingüística (cuya pretensión de cientificidad la lleva a postular una gramaticalidad invariable y trascendental) lo llevan a postular “los principios positivos de una semiótica que rechaza la separación artificial que escinde los signos lingüísticos de los otros regímenes de signos” (Sauvagnargues, 2015, p. 196).

Dicha apertura, a su vez, produce un desplazamiento crítico que va del trabajo interpretativo hacia un modelo que busca experimentar los signos por sus efectos y en su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

transversalidad, según una perspectiva no jerárquica, sino pensada desde una lógica vegetal o rizomática. Como sugiriera en *Deleuze et l'art*:

Deleuze y Guattari solo conciben sistemas abiertos, conectados, no homogéneos, y llaman “rizoma” a tal disposición de conexiones transversales, siguiendo el modelo de la mala hierba, cuyas raíces itinerantes y brotes proliferan sin una raíz dominante. El rizoma toma prestado de la biología este modelo de crecimiento no arborescente o centrado, que favorece la unión de regímenes heterogéneos, el cruce y la iteración sin una unidad dada. En otras palabras, los signos no forman sistemas lingüísticos autónomos y cerrados, sino que todos los sistemas de signos, incluidos los lingüísticos, están abiertos a otras semióticas vitales o políticas, significativas o subjetivas. Deleuze y Guattari, en *Mil Mesetas*, los denominan “regímenes de signos” para evitar precisamente el cierre del sistema de signos: el régimen es un sistema abierto, rizomático, que procede mediante conexiones y asume la heterogeneidad pragmática de una apertura a otras semióticas. El signo se define entonces como un complejo de fuerzas necesariamente híbrido, que organiza códigos diversos, mentales y sociales, lingüísticos y pragmáticos. (Sauvagnargues, 2015, p. 26).

Allí donde los signos dejan de ser concebidos como algo puramente mental (siendo, en cambio, a la vez biológicos y materiales tanto como sociales), sus conexiones cesan también de ser pensadas en términos de transporte de un sentido propio a uno figurado para considerarse desde sus agenciamientos. Los signos pensados como individuaciones singulares emergen de modos que son simbióticos antes que semánticos, según una lógica que no responde a la reproducción como imitación, sino a la del devenir:

Deleuze, a partir de su trabajo en común con Guattari, sustituye la teoría de la semejanza imaginaria y la analogía estructural por una teoría del devenir, devenir-animal, devenir-menor, que permite pensar la expresión en el arte sin abandonar su carga mimética, pero pasando de una imitación centrada en la semejanza a una simbiosis de tipo vital, a una coevolución, o a un devenir no paralelo, expuesto en la captura de la avispa y la orquídea, lo que convierte al arte en una operación vital. Con el concepto de captura, Deleuze pretende liberar tanto al arte como a las ciencias humanas de la teoría de la semejanza imaginaria o de la homología estructural: “la semejanza [imaginaria] y el código [simbólico estructural] tienen al menos en común ser moldes, uno por forma sensible, el otro por estructura inteligible”. “Molde” debe ser entendido aquí en el sentido de representación hilemórfica y abstracta de la forma. Deleuze se despide así al mismo tiempo lo imaginario (y con él, cualquier



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

teoría psicoanalítica que reduzca la obra a la interpretación de su autor o receptor) y lo estructural (y con él, cualquier teoría formalista que reduzca el efecto del arte a su estructura interna). (Sauvagnargues, 2015, p. 136).

Más allá, entonces, de la oposición entre constructivismo o realismo, lo que esta filosofía hace ver es a una “percolación sensorial” en la que se filtran mundos de signos heterogéneos, signos que se detectan (se vuelven perceptibles) por sus efectos sensibles y por las reacciones metabólicas que generan en los cuerpos. Su existencia depende, entonces, de su extrañeza (de su indigeribilidad), ya que el signo es una efracción violenta, una heterogeneidad que nos afecta corporalmente y que nos fuerza a pensar: hace que su inteligibilidad deba construirse:

Con Spinoza, Deleuze desarrolla una nueva concepción del signo como fuerza que afecta, no como significación. El signo ya no es un rasgo psíquico humano ni una configuración inadecuada de la imaginación: es un afecto, el resultado de un encuentro o captura, una composición de relaciones y variaciones de potencia. Esta nueva etología del signo permite una filosofía del arte como señalética material y semiótica. Se trata de transformar el estatuto del signo, pasando de un signo interpretado, imperativo, a un afecto, un signo-imagen, clínico y crítico. El estatuto del signo debe librarse de la interpretación y ser pensado como un encuentro real, como composición de relaciones: la interpretación debe ceder su lugar a la experimentación. Esta es la contribución de Spinoza a la estética de Deleuze. (Sauvagnargues, 2015, p. 71).

Allí, entonces, pensar los signos, responder a su oscura emergencia que nos fuerza a construir una inteligibilidad ante lo desconocido, ya no demandará la tarea de interpretarlos, sino de experimentarlos en su transversalidad, de responder con la lectura a sus efectos y de hacer del pensamiento un acto clínico. De la semántica a la simbiótica, la lectura de Sauvagnargues nos recuerda que no es posible recelar el lenguaje por la vía del referente, sino asumiendo que no hay más que un enjambre de signos que deben ser abordados etológicamente según una ecología semiótica ampliada.

En esta línea *ecológica*, podríamos situar también algunos momentos del libro de Eduardo Kohn, *Cómo piensan los bosques* (2021). Una vez más, siguiendo el gesto barthesiano, podríamos pensar que despunta allí una conciencia ecológica de los signos que los percibe como vivientes, los desarrolla en sus lógicas emergentes y los interpreta en su confusión.

El estudio etnográfico realizado por Kohn en la comunidad de Ávila, Ecuador, lo lleva a discutir los presupuestos ontológicos y epistemológicos de la antropología para abrirla hacia un más allá de lo humano. Para hacerlo, la reflexión en torno a los signos y a la representación ocupa un lugar privilegiado. Con el objetivo, menos de reposicionar lo humano (o de excluirlo) que de abrirlo, su trabajo parte de la hipótesis según la cual “la significación no es



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

territorio exclusivo de los humanos porque nosotros no somos los únicos que interpretamos signos” ni los únicos que representamos. Por el contrario, sugiere, la vida en su totalidad es constitutivamente semiótica, y es este el rasgo que compartimos con el amplio espectro de lo viviente: “Toda vida es semiótica y toda semiosis está viva. De maneras importantes, entonces, la vida y el pensamiento son uno y lo mismo: la vida piensa; los pensamientos están vivos” (Kohn, 2021, p. 23). Esta suerte de pansemiótica ecológica, al tiempo que supone un rasgo central de continuidad entre humanos y no-humanos (todo lo vivo piensa, representa, interpreta y hace, usa y es constituido por signos), supone también una diferencia: no todos los signos son símbolos, ni las representaciones son sinónimo del lenguaje.

Discutiendo otros enfoques que intentaron disolver el dualismo humano/no-humano desde marcos “analíticos de la mezcla” (Kohn, 2021, p. 57) que niegan la pertinencia de pensar las relaciones entre ambos desde la noción de representación por vincularla de manera directa al lenguaje simbólico (es el caso, sugiere, de Deleuze, Bennett, Latour, entre otros), afirma:

Borrar la división entre la mente humana y el resto del mundo o, alternativamente, esmerarse por conseguir alguna combinación simétrica de mente y materia, solo motiva a que esta brecha surja de nuevo en otra parte ... un fundamento primordial para los argumentos que serán desarrollados en este libro, es que la manera más productiva de superar este dualismo no consiste en deshacerse de la representación (y por extensión del telos, la intencionalidad, el “sobre-qué” y la mismidad), ni simplemente en proyectar formas humanas de representación en otra parte, sino en repensar radicalmente qué es lo que entendemos por representación. Para hacer esto, primero necesitamos provincializar el lenguaje. Necesitamos, en palabras de Viveiros de Castro, “descolonizar el pensamiento” para poder ver que el pensamiento no está necesariamente circunscrito por el lenguaje, lo simbólico o lo humano. (Kohn, 2021, p. 57).

Con el objetivo, entonces, de “desfamiliarizar el signo arbitrario” y de desacoplar la relación pensamiento-significación-lenguaje, Kohn recupera una teoría de los signos de raigambre peirciana y no saussureana por ser aquella, según sus términos, “menos humanista” y más “agnóstica” respecto de qué son los signos y de qué tipo de seres los usan (cfr. Kohn, 2021, p. 40). Dicha teoría le permite postular que la diferencia entre los modos de pensamiento y uso de signos entre humanos y no-humanos no supone, sin embargo, una separación radical. Por el contrario, el lenguaje participa de un todo semiótico abierto en el que las diversas modalidades de signos (icónicas, indexicales, simbólicas) se encuentran unidas y responden a una lógica emergente que es jerárquica (no en términos morales, sino formales) y se mueve en una sola dirección. Esto es:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Así como los índices son el producto de relaciones entre íconos y exhiben propiedades únicas con respecto a estos signos más fundamentales, los símbolos son el producto de relaciones entre índices y tienen sus propiedades únicas. Esta relación también es unidireccional. Los símbolos están contruidos a partir de interacciones complejas y estratificadas entre índices, pero los índices no requieren símbolos...

La semiosis de la vida es icónica e indexical. La referencia simbólica, aquella que hace únicos a los humanos, es una dinámica emergente que está anidada dentro de esta más amplia semiosis de la vida de la que brota y de la que depende. (Kohn, 2021, pp. 73-77).

Si bien, como decíamos, su trabajo se ancla en la disciplina antropológica, para las preguntas en torno al signo que aquí nos interesan y a su potencia para pensar alternativas a la hermenéutica de la sospecha para la crítica literaria, importa destacar el lugar de la imaginación que se pondera en sus páginas como un modo de entrar en sintonía con modalidades semióticas no humanas (que no por eso se conciben como incognoscibles o absolutamente inconmensurables para nosotros). “Adivinar” cómo piensa lo viviente y probar la validez de nuestras suposiciones en los efectos que estos producen en una ecología semiótica más amplia supone, para Kohn, ponderar ya no el valor paradigmático de la diferencia, sino imaginar los signos en su semejanza e indistinción.

No hay aquí, entendemos, una renuncia a la interpretación (palabra que, por lo demás, insiste numerosamente en el texto), sino, quizás, una apuesta por una suerte de hermenéutica de la confusión que parte del presupuesto ya no de la diferencia irreductible, sino de la similitud, de la productividad de una indistinción restringida para pensar los signos no lingüísticos y nuestro modo de entrar en sintonía con ellos.

La semiosis no empieza con el reconocimiento de cualquier similitud o diferencia intrínsecas. Más bien, empieza con no notar la diferencia. Empieza con la indistinción. Por esta razón la iconicidad ocupa un espacio bien al margen de la semiosis (pues no hay nada semiótico en jamás notar ninguna cosa). Marca el comienzo y el final del pensamiento. Con los íconos ya no se producen nuevos interpretantes ... con los íconos el pensamiento descansa. Entender algo, por más provisoria que sea esa comprensión, implica un ícono. Implica un pensamiento que es como su objeto. Implica una imagen que es una semejanza de ese objeto. Por esta razón toda semiosis se apoya finalmente en la transformación de signos más complejos en íconos. (Kohn, 2021, pp. 71-72).

La productividad de los aportes de una teoría como la de Kohn para repensar los modos y eficacia de la crítica literaria se exhibe, entre otras cosas, en la pluralidad de preguntas y vías



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de indagación que podrían derivarse de ella. En un artículo de reciente publicación, titulado “Volver a signos y formas: de ficción, antropología y literatura”, Andrea Torres Perdigón recupera su propuesta para pensar, por caso, “en qué medida las ficciones literarias producidas a través del lenguaje simbólico podrían tener una dimensión icónica o indicial” y sopesar hasta qué punto “la ficción literaria podría ser también una herramienta para ampliar nuestra idea de representación (humana y no humana)” (2022, pp. 24-25). A los fines de este trabajo, quisiéramos quedarnos, en cambio, con la potencia que tiene la semejanza para conmover la imaginación del signo ante los desafíos del presente. Si, como sugería Barthes, no hay signos sin imaginación y repensar la tarea con ellos supone siempre relanzar el reto imaginativo, podemos pensar que quizás un modo de hacerlo hoy sea invirtiendo los términos con que el propio Barthes supo ponderar la importancia del paradigma en la actividad estructuralista, para decir, en cambio, que es necesario que los signos se distingan un poco para que la semejanza que los acerca tenga la evidencia de un resplandor.

*

Abriamos este trabajo intentando dar cuenta de la insistencia de un diagnóstico en torno a la crítica y su potencia, anudado a los desafíos políticos y epistemológicos que mienta — dicho rápidamente— el cambio climático. La puesta en cuestión de la eficacia de la hermenéutica de la sospecha fue el tópico que elegimos para pensar el lugar de la crítica literaria al interior de un debate en donde los alcances del “giro lingüístico” aparecían cuestionados por diversas producciones provenientes del —lo que también rápidamente podríamos llamar— giro material u ontológico, que veían en él rasgos insalvables de antropocentrismo, subjetivismo, textualismo y constructivismo.

A partir de la pregunta por el signo, buscamos sondear una vía de indagación desde donde sortear la oposición dicotómica que obliga a, o bien optar por una pregunta por lo existente, o bien a indagar en los modos en que hablamos de ello. Tanto con Kohn como con Sauvagnargues intentamos mostrar cómo la relación entre existencia y semiótica es inseparable y cómo el lenguaje, desde viejas tradiciones ahora actualizadas por lecturas renovadas, aún permite pensar en términos de una percolación de regímenes de signos diversos que objetan la idea de clausura simbólica.

No quisiéramos cerrar estas páginas sin recuperar algunas de las importantes ideas en torno a estos problemas que aporta el trabajo de Patrice Maniglier, “L’ambassade des signes. Essai de métaphysique diplomatique” (2017). En primera instancia, nos interesa destacar su gesto de lectura; gesto que se pretende menos conservador que crítico o, en todo caso, que se niega a plegarse sin más a la novedad de una agenda teórica que buscaría hacer *tabula rasa* con las tradiciones precedentes para revisar y visitar textos que aún resultan potentes para pensar el presente. Al hacerlo, lo primero que señala es que lo que aprendimos por la tradición estructuralista inspirada en Saussure es, justamente, que no hay una tal división entre ser y decir, que el signo es una singularidad ontológica y que existir es hacer signos.

Sin embargo, a la luz de los giros que marcan los “desvíos” de la teoría contemporánea “hacia el materialismo o la vida”, esta evidencia se nos ha vuelto cada vez más opaca:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Del signo al ser, sin embargo, el camino no es evidente. Este giro, de hecho, a menudo se justifica en contraposición al “giro lingüístico” (esto es especialmente claro en las orientaciones que he llamado, en otros lugares, neodogmáticas, como las de Alain Badiou o Quentin Meillassoux): mientras que este último se propuso dejar de intentar decir lo que es para reflexionar sobre las formas en que hablamos de ello (prolongando el gesto kantiano al lenguaje), el giro ontológico hará más bien lo contrario, descalificando nociones como las de “representación”, “lenguaje”, “cultura” y, por supuesto, “signo”. Su lema sería: “¡Ya basta de hablar de las maneras de hablar, hablemos de las cosas mismas!”. (Maniglier, 2017, p. 7).

De algún modo, este trabajo buscó sostener que partir de una ecología de los signos podría ayudarnos a salir de este dilema que parece reenviarnos a la obsesión por la referencia, como si la materia o la vida estuvieran fuera del signo y debiéramos buscarla en una dirección postsemiótica. Decir que ser y signo coinciden quizás otorgue otro punto de partida sin que esto implique reducir todo al lenguaje:

Sostener que el Ser se dice no es sostener que el Ser es *solo* lo que decimos de él. Es rechazar la disyunción que postula, de un lado, un ser mudo, absolutamente retirado e indiferente, y del otro, un sujeto charlatán que no deja de proyectar significados sobre un mundo con los ojos vaciados. El fantasma del Ser mudo es el fantasma modernista por excelencia, ese que el existencialismo no hará más que popularizar y llevar al extremo, haciendo recaer en el sujeto toda la inmensa responsabilidad del sentido. ¡Como si el sentido fuera necesariamente un efecto subjetivo! ¡Como si no fuera el efecto de un juego de signos que nos atraviesa y nos constituye! (Maniglier, 2017, p. 24).

Proponer una continuidad semiótica (como desvío al dualismo ontológico) tampoco supondría dejar de concebir la singularidad del lenguaje humano en su diferencia. Siguiendo a Barthes, podríamos decir que es nuestro medio específico para imaginar modos de visión de los signos y de responder a su *temblor del sentido*. Maniglier lo dice también, a su manera, cuando afirma que el lenguaje es una de las dimensiones de la figuración en general: “Aprender una lengua siempre es adquirir la capacidad de captar formas emergentes. Hablar no es calcular, como quieren los cognitivistas de inspiración chomskyana; tampoco es comprender, como quiere la tradición hermenéutica; hablar es percibir” (2017, p. 5).

Esta cita nos renvía una vez más a la pregunta por la hermenéutica y por la interpretación. Así como Maniglier comenzaba su texto diciendo que considera que el signo ha sido objeto de toda suerte de olvidos, desconocimientos y desprecios en la teoría contemporánea, otro



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tanto podríamos decir de estas dos nociones. Sin entrar en consideraciones que ameritarían un estudio aparte, digamos al menos que no es tan simple asociar, por caso, el desplazamiento de la interpretación a la experimentación por la vía de Deleuze y Sauvagnargues, o el de la sospecha a la confusión por vía de Kohn, con una crítica a la “hermenéutica a la sospecha” en su totalidad. Y esto no solo porque la influencia de Nietzsche, por ejemplo, en Deleuze sería innegable, sino sobre todo porque ya en el pensador alemán se iniciaba la tradición de un pensamiento ontológico no idealista que se negó a separar *ser* de *significar* y de la cual al menos cierto estructuralismo y posestructuralismo francés también fueron herederos:

La misma se niega a ver el ser como algo que el pensamiento debe representar (y esta es la suposición que se encuentra en las corrientes contemporáneas de regreso al “realismo”), y propone, a la vez, reintroducir los dispositivos de “representación” en el ser mismo ... tanto como redefinirlos como extensiones del propio ser que por lo tanto “se expresa” a través de ellos ... Cuando Nietzsche decía “solo hay interpretaciones”, no quería decir que nada existe, ¡sino que existir es interpretar! (Maniglier, 2017, p. 24).

Referencias bibliográficas

- Anker, E. y Felski, R. (2017). *Critique and Postcritique*. Durham: Duke University Press.
- Barthes, R. (2003a). La actividad estructuralista. En Autor, *Ensayos críticos* (pp. 293-302). Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, R. (2003b). La imaginación del signo. En Autor, *Ensayos críticos* (pp. 285-292). Buenos Aires: Seix Barral.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Biset, E. (2022). Escena posttextual de la teoría. *Chuy. Revista de estudios literarios*, 9(12), 124-150.
- Biset, E. y Naranjo Noreña, I. (2022). Arqueologías políticas del futuro: de la Aceleración al Antropoceno. *Mediações*, 27(1), 1-22.
- Foucault, M. (1999). *Marx, Nietzsche, Freud*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Holbraad, M. (2022). ¿Puede hablar la cosa? Recuperado de <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/articulos/arqueologias-del-futuro/>
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques*. Buenos Aires: Hekht.
- Latour, (2003). ¿Por qué la crítica se ha quedado sin fuerzas? Recuperado de <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/articulos/arqueologias-del-futuro/>
- Maniglier, P. (2017). L’ambassade des signes. Essai de métaphysique diplomatique. *Actes Sémiotiques*, (120). Recuperado de <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5872>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Ricoeur, P. (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sauvagnargues, A. (2015). *Deleuze et l'art*. París: Presses Universitaires de France.
- Sauvagnargues, A. (2022). *Una ecología de los signos*. Santiago de Chile: Pólvora editora.
- Torres Perdigón, A. (2022). Volver a signos y formas: de ficción, antropología y literatura. *Culture Machine*, (21), 1-29.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43365>

Antonio Manuel, corpo crítico

Artur de Vargas Giorgi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

artur.vg@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-0942-2595

Recibido: 12/07/2023. Aceptado: 19/ 08/2023

Resumen

Lo que intentaré subrayar en las páginas siguientes es la singularidad de la figura crítica del cuerpo, o incluso, la especificidad del cuerpo como crítica, en algunas obras de Antonio Manuel de los años sesenta y setenta. En el cuerpo del artista, en su aparición —es decir, como emergencia estética—, se configura un acontecimiento en el que se pone en juego la cuestión ética por excelencia —la decisión—, como reivindicación de una vida posible.

Palabras clave: Antonio Manuel, cuerpo, crítica, arte contemporáneo latinoamericano

Antonio Manuel, critical body

Abstract

In the following pages I will try to underline the singularity of the critical figure of the body, or even the specificity of the body as criticism, in some of Antonio Manuel's works from the sixties and seventies. In the artist's body, in its appearance —that is, as an aesthetic emergency— an event is configured in which the ethical question par excellence —the decision— is put into play, as a vindication of a possible life.

Keywords: Antonio Manuel, body, criticism, Latin-american contemporary art

O protagonismo do corpo na arte contemporânea é inquestionável. Modulações da sua presença tornaram-se recorrentes desde os anos 1960, em diversos cenários e situações, e a partir de diferentes proposições estéticas, éticas e políticas. Nas linguagens do *happening* e da *performance*, em obras ambientais e instalações, no teatro e na dança, dentro e fora dos espaços institucionais, o corpo foi exposto, mobilizado, enfim, tensionado, uma e outra vez, por artistas ligados às neovanguardas, em experiências que recolocavam de muitos modos o questionamento sobre os limiares entre arte e vida. Oscar Bony, Joseph Beuys, Rudolf Schwarzkogler, Marina Abramović, Chris Burden, Yoko Ono, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Bas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Jan Ader, Rebecca Horn, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Pedro Lemebel e Francisco Casas (como as *Yeguas del Apocalipsis*), Tania Bruguera (etc.) – seria mesmo inviável propor uma relação dos artistas que fizeram do corpo (próprio, do outro) uma espécie de obra limite (a rigor insustentável, talvez). Com Antonio Manuel, artista que procuro destacar, é possível dizer que, mais do que um vetor para a arte, o corpo é de fato um operador crítico central.

Tentarei apontar como uma definição de crítica se constrói em relação com o corpo, a partir de alguns trabalhos emblemáticos desse artista nascido em Avelãs de Caminho, Portugal, em 1947, e radicado no Brasil a partir de 1953, quando se muda para o Rio de Janeiro com sua família. Entre textos, imagens, depoimentos e intervenções diretas, Antonio Manuel elabora uma noção muito singular de *obra*, de caráter ao mesmo tempo propositivo e disruptivo, muito marcada, certamente, pelo contexto político-social da ditadura e pelas relações travadas com instituições (como o MAM – Rio, na pessoa de Niomar Moniz Sodré), críticos de arte (como Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Romero Brest) e outros artistas atuantes nas décadas de 1960 e 1970 (Raymundo Colares, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Ivan Serpa, Artur Barrio, Carlos Zílio, Cildo Meireles, etc.). Mas, antes de discutir como isso se dá, é necessário explicitar o protocolo de leitura aqui adotado, destacando primeiro o que não será feito.

Não é o caso de traçar genealogias, estabelecendo os pioneirismos, os desenvolvimentos e as manifestações dos epígonos, num quadro formal evolutivo que reconheceria os centros de referência global e, logo, os espaços periféricos ou marginais, onde se daria a irradiação das “influências”, de modo sempre segundo, deslocado, num tempo tardio. Uma proposta como essa, como sabemos, naturaliza uma narrativa pretensamente universal a respeito da história da arte moderna no Ocidente, acatando, mesmo que de maneira inadvertida, o que ela tem de violenta e excludente; em outras palavras, é uma leitura que tende a obliterar a complexa dinâmica dos contatos e das experimentações estéticas, uma dinâmica que no mundo contemporâneo mostra-se descentrada, não-hierárquica, e que só pode ser bem compreendida se situada em suas próprias coordenadas, isto é, levando em conta a pluralidade dos seus termos, agentes, proposições, contextos, relações, etc.

Ou seja, não se trata, aqui, de propor mais um retorno a Duchamp, para neste caso necessariamente identificar, digamos que em torno da aparição de *Rrose Sélavy* (1920-1921), a incontornável gênese da *performance* e do travestimento do corpo (como invenção de si mesmo) na arte moderna¹; como um recurso que, somente depois disso, e seguindo essa lógica tributária das fontes e das filiações, seria reconhecido, generalizado e transformado em procedimento a ser replicado por um *corpus* de artistas, coletivos e obras, em outros espaços para além de metrópoles como Paris e Nova Iorque.

Ora, a explicação das experiências de Flávio de Carvalho, por exemplo —experiências muito importantes para Antonio Manuel e nas quais, é claro, o corpo e suas próteses ocupam também a centralidade das situações performadas—, não se encontra, *necessariamente*, nessa ascendência². E mesmo a apropriação de “Rose Selavy” feita por Manuel em 1975 (Figura 1) se dá por uma via distinta, que ativa outros efeitos: é por meio do trabalho direto sobre a matriz de impressão do jornal (chamada *flan*), numa montagem pós-autônoma, que o artista articula uma releitura do moderno —mais especificamente dos *clichês* do plano ortogonal construtivista (concreto/neoconcreto) e do *pop* norte-americano—, com a comunicação de massa e a crítica cifrada à violência da ditadura brasileira³. Assim como outras intervenções em jornal feitas pelo autor, o ready-made *Wanted Rose Selavy* aparece desse modo bem mais próximo de outras realidades: como aquela do *marginal/herói* propugnado por Hélio Oiticica em 1968, ambos os trabalhos plenamente situados no que então é *a vida*, para inúmeros sujeitos, num país sob regime de exceção, no Cone Sul; ou a realidade da *arte dos meios de comunicação*, tal como realizada por Eduardo Costa, Roberto Jacoby e Raúl Escari, em 1966, na Argentina, em sintonia

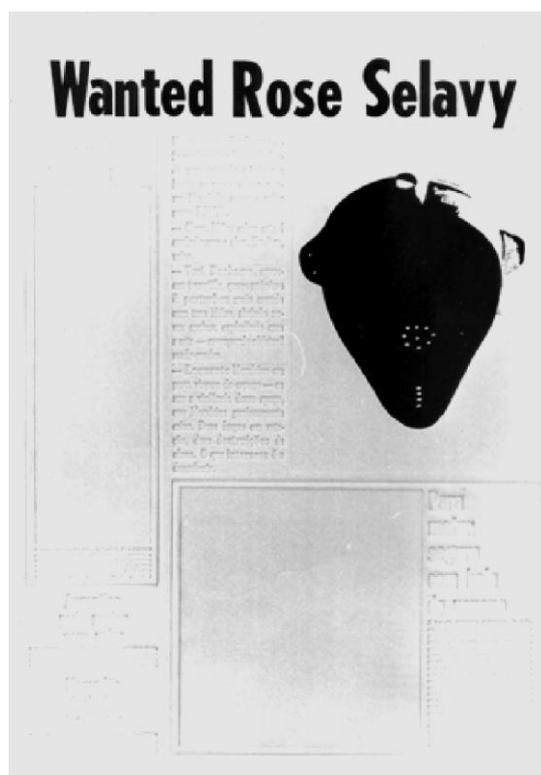


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

com as teorias de Oscar Masotta⁴; ou a denunciada por León Ferrari em 1976, entre o golpe militar na Argentina e o exílio em São Paulo, por meio da montagem de notícias dos diários sobre corpos que apareciam nas margens do Rio da Prata, em diferentes bairros da capital e em outras províncias (*Nosotros no sabíamos*); ou ainda a realidade enfrentada por artistas reunidos na chamada *Avanzada* chilena, depois de 1973, com obras hipercodificadas que “se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas”, como escreveu Nelly Richard em *Fracturas de la memoria* (2007, p. 22).

Figura 1

Wanted Rose Selavy



Nota. Antonio Manuel. *Wanted Rose Selavy*, 1975. Matriz para impressão de jornal. 56,5 x 37,5 cm.
Foto: Wilton Montenegro. Fonte: Sússekind e Dias, 2018, p. 12.

Sigamos de outro modo, portanto: dando atenção à proposta de Andrea Giunta, que em seus trabalhos vem reiterando que os contextos definidos após a Segunda Guerra Mundial se tramam com suas diferenças específicas, mas a partir de um “*horizonte cultural compartilhado*” (2022, p. 45). É em condição de horizontalidade que as neovanguardas elaboram *simultaneamente*, em diversos cenários, o arquivo da arte moderna e seu relato canônico. E, seguindo com essa leitura, podemos ver a interrupção desse mesmo relato, seus valores e itinerários aparentemente consolidados; em uma palavra, vemos ser impugnada a sua *teleologia*. Vale acompanhar o argumento da autora em *Contra o cânone*:

A história não se produz em um lugar e logo se replica em outro. Ao menos desde os anos sessenta, e observada a arte no diagrama que propõe sua própria história, em distintas cidades se experimentava a partir da noção de inovação, de uma linguagem que emergia como nova, para além de que, dotados dos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

instrumentos da história, hoje possamos ver seus traços repetitivos. É nos anos sessenta que se rompe definitivamente a ideia de autonomia da linguagem artística; que os materiais da própria vida, pura heteronomia —*collage, assemblage, readymade, happenings, performances*—, se instalaram definitivamente entre as expressões da arte; que as formas deixaram de evoluir — ainda que os estilos do centro seguissem se acumulando em uma ordem que reproduz a autorreferencialidade da linguagem (conceitualismo, minimalismo). A relação que no decorrer dos anos sessenta foi se estabelecendo entre a vanguarda e a política; o abandono, em certo sentido, da representação de que a transformação da linguagem envolvia a da sociedade; a relação entre arte e a ação direta, o ativismo, a vinculação com os movimentos de estudantes, com a luta operária, com os sindicatos, com o feminismo: todos estes cenários simultâneos marcam, em meu entendimento, o momento no qual a contemporaneidade se inscreve no campo da arte. (Giunta, 2022, p. 49)⁵.

Nesse sentido, mas agora de maneira afirmativa: o que tentarei, sim, sublinhar nestas páginas é a singularidade da figura crítica do corpo, ou ainda, a especificidade do corpo como crítica, em alguns trabalhos de Antonio Manuel situados entre as décadas de 1960 e 1970. No corpo do artista, ou no corpo do outro, em sua aparição —isto é, como uma emergência *estética (aisthesis)*—, configura-se um evento em que a questão *ética* por excelência —a decisão— é colocada em jogo, como reivindicação de uma vida possível.

Podemos dizer que os trabalhos em questão tomam parte na configuração de um contexto cultural, de um tempo-espço, uma época. Isto é, assim como respondem a uma situação bem determinada, também a elaboram, interrogando e dando a ver seus contornos mais ou menos latentes, formulando seus entendimentos possíveis, determinando, afinal, em alguma medida, seus sentidos. São os trabalhos, são as obras que estabelecem as coordenadas principais, com as quais podemos acessar a complexidade material e simbólica das tramas da cultura. No caso de Antonio Manuel, indissociáveis do corpo, elas são o nó, o nervo da história, que pulsa entre o individual e o coletivo.

O estabelecimento de uma relação muito material, isto é, uma relação muito corpórea, mesmo, com a arte parece traçar a continuidade na diversificada produção do artista. Se ela se mostra no trabalho direto —definido por Manuel como “interferência”⁶— aplicado sobre a matriz gráfica do jornal —um elemento realmente plástico, ou seja, moldável, aberto à produção, à *poiesis*—, também está presente nas *Urnas quentes*, apresentadas na manifestação *Apocalipopótese*, idealizada por Rogério Duarte e Hélio Oiticica e que aconteceu em 1968 no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Caixas de madeira lacradas, como urnas ou caixões, invocavam a pesada atmosfera de encerramento vivida sob o governo castrense, desde o golpe de 1964. Mas, ao mesmo tempo, tais urnas reivindicavam a saída, a abertura, em suma, articulavam a criação com a crítica, já que estava em jogo um momento decisivo —o que sempre envolve um discernimento, um juízo—, quando na situação o público decidia agir sobre os objetos, rompendo violentamente a sua clausura, para então poder conhecer o que os volumes continham (Figura 2). Em depoimento, o artista afirma:

Eram vinte caixas ao todo e, quando quebradas a porretadas, descobria-se o código de cada uma delas. Uma das urnas sensibilizou muito o Hélio Oiticica, porque dentro dela havia a imagem de um menino esquelético de Biafra... O



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

crítico Guy Brett, em um artigo sobre a exposição que eu fiz em Portugal no Museu Serralves, faz uma associação entre a *Urna quente* e o AI-5 (Ato Institucional nº 5), que foi assinado, como todos sabem, em dezembro de 1968 e que, justamente, proibia o voto. Segundo ele, a obra, o ato de quebrar a urna quente, remetia à proibição do voto, o que impedia que se elessem representantes para o legislativo e o executivo ... Acho que as *Urnas quentes* são uma linguagem. Por isso é que podem ir a qualquer lugar. São objetos que precisam ser violados para que se veja o seu interior e se descubra, assim, qual é o seu código. (Süssekind e Dias, 2018, pp. 22-23).

Figura 2
Urna quente



Nota. Antonio Manuel. *Urnas quentes*, 1968. Madeira, lacre, fotografia.
Still do filme *Guerra e paz Apocalipópótese*, de Raymundo Amado, 1968. PB, 16 min.
Fonte: Süssekind e Dias, 2018, p. 23.

A situação provocada por Antonio Manuel parece não se afinar com a visão da *tábula rasa*, muito frequente, como sabemos, entre artistas das primeiras vanguardas do século e ademais condutora da mentalidade fundadora das empresas coloniais (Cf. Giorgi, 2023; Gorelik, 2005; Romero, 2011). Por outro lado, mantém sintonia, por exemplo, com ações de Marta Minujín — que em 1963, propondo a destruição de obras suas, afirmava “crear al destruir” (Giunta, 2008, p. 150)— ou de um grupo de artistas reunido em torno de Kenneth Kemble e da exposição *Arte Destructivo*, que ocorreu em 1961, em Buenos Aires. Como assinala Andrea Giunta: “La idea de destrucción estaba presente en varios enclaves de la vanguardia internacional” (2008, p. 139). Mas o que aí se agregava, “como elemento central, era el trabajo sistemático sobre la idea de violencia y de destrucción. La unidad conceptual del conjunto estaba dada, precisamente, por la investigación de los resultados de una acción violenta ejercida sobre los objetos” (Giunta, 2008, p. 139).

Nas *Urnas quentes*, o resultado da ação do corpo sobre a obra era, de acordo com Antonio Manuel, a descoberta de um código até então barrado: o acesso a uma linguagem que surgia como nova e, no fim da década, no Brasil, articulava o que o artista entendia por “expressão de revolta”; uma expressão estética aliada à arte pública, ao sofrimento do povo (2010, p. 23), em



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tensão com o período em que se eclipsavam as democracias modernizadoras na América Latina. A mesma dinâmica de desvelamento envolvia um grande díptico em silkscreen sobre madeira, a respeito do movimento estudantil e outras manifestações populares, feito a partir de notícias e levado pelo artista, no mesmo ano, para a II Bienal da Bahia, que foi invadida e fechada pelos militares. A sintonia com outros cenários se mantém: na Argentina, de maneira semelhante, a escalada da década, sobretudo após o golpe de Estado de 1966, seria marcada pela radicalização política das ações das vanguardas, que se afirmariam cada vez mais pelo enfrentamento com as legitimações institucionais (galerias, prêmios, institutos), em razão do complexo papel que esses espaços e seus circuitos desempenhavam na configuração das forças culturais do Ocidente, durante a Guerra Fria. *Tucumán arde*, mostra realizada em 1968, na cidade de Rosário, seria o ponto culminante desse processo (Cf. García, 2011; Giunta, 2008; Longoni e Mestman, 2010).

Elemento constituinte de inúmeras obras nos anos 1960, a *participação* —sua urgência, suas possibilidades e também seus limites— estava em debate. Mário Pedrosa, em texto de 1970 —texto em que aponta, aliás, a crise da crítica, diante da mesmice protocolar que parecia tomar conta das cerimoniosas Bienais de São Paulo— já anotava que no evento de 1967 o “tabu do ‘não me toques’ é afinal abandonado” (2007, p. 301).

E os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam, o convite à participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retém mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase, numa alegria contagiosa. O público ou o povo, em tudo em que se mete em massa, e com prazer, é em si mesmo bárbaro, condição aliás *sine qua non* para todas as grandes iniciativas. Como as crianças, ele só aprende destruindo. E realmente, após dias de abertura, não havia mais obras intactas na Bienal, e as engrenagens elétricas e mecânicas haviam saltado todas. As máquinas e motores estavam fora de uso, os interruptores destroçados, as luzes apagadas e os sons mudos. Nas salas brasileiras, para as quais um júri da seleção de missionário, sob a ascendência de Mário Schenberg, deixou passar tudo, ... bastando para tanto que algum embrião de idéia despontasse, as geringonças montadas, muitas delas a duras penas, não resistiram ao contato, ao bulir do espectador. Ao fim do certame, só havia ruínas, destroços, principalmente no pavilhão brasileiro. E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova. (Pedrosa, 2007, p. 301).

A obra-limite de Antonio Manuel —*O corpo é a obra*— aponta emblematicamente essa condição polêmica, de aparente esgotamento. Ao apresentar a si mesmo como obra, no contexto do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, que ocorreu em 1970 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista impugnou o isolamento e os suportes tradicionais da arte, com isso extremando uma pesquisa que se estendia, por um lado, aos intercâmbios da arte abstrata e, por outro, às derivas da participação, no sul da América Latina: nesse sentido, lembremos, por exemplo, a proposição do *marco recortado* praticada pelos artistas concretos ligados à revista *Arturo* (Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, etc.), de meados dos anos 1940; ou as propostas incontornáveis de Lygia Clark (*Composição n. 5: quebra da moldura, Bichos, A casa é o corpo*, etc.), de Hélio Oiticica (*Bólides, Penetráveis, Parangolés*, etc.), de Marta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Minujín e Rubén Santantonín (*La Menesunda*), e de Oscar Bony (*La familia obrera*), entre as décadas de 1950 e 1960 (Cf. García, 2011; Giunta, 2008).

Em outras palavras, ao reivindicar que o corpo *é* a obra, Manuel faz um gesto disruptivo, mas também propositivo, já que nele confluem novamente, de modo assertivo, a crítica *e* a criação. Além disso, é um gesto que faz coincidir instâncias separadas pela lógica disciplinar moderna, ou seja, trata-se de um gesto que abole a separação entre sensato/sensível, sujeito/objeto, autor/obra, arte/vida, cultura/natureza (etc.), colocando em questão, de modo decisivo, o embotamento crítico dos certames, o impasse na relação travada com as instituições e a limitação dos efeitos políticos e éticos da produção estética, naquele momento de intensa repressão que tomava conta do Brasil.

Em depoimentos e entrevistas —às vezes com pequenas variações que, afinal, não são estranhas aos relatos autobiográficos— o artista reconstrói a memória do evento. Manuel compareceu ao Salão Nacional fazendo a inscrição do seu corpo como obra. “Escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo etc. Fui cortado”, afirmou o artista em entrevista de 1986 (2010, p. 80). Sobre a avaliação dos jurados (Frederico Morais, Edyla Mangabeira Unger, Loio Pérsio), que com efeito recusaram a sua inscrição, lemos num depoimento dado a Francisco Bittencourt, em 1975: “O júri disse que aquilo era uma loucura. Na verdade, seus membros não entenderam nem curtiram coisa nenhuma” (Manuel, 2010, p. 61). Era importante para o artista o traço derrisório que envolvia sua proposta:

Eu esperava ser aceito como obra e até receber um prêmio de aquisição. Com esse prêmio, eu passaria a ser propriedade do Museu Nacional de Belas Artes e, daí por diante, receberia todos os cuidados de uma obra. Casa, comida, roupa e até uma pensão. ... Esse lado humorístico me interessava muito. (Manuel, 2010, p. 62).

E num relato feito ainda em junho de 1970, publicado em *O Jornal*:

Depois que eu bati papo com o júri, não no sentido de explicar alguma coisa, mas de citar razões para minha atitude, eu disse, no final, que queria ficar lá. Afinal, como obra, eu tinha o direito de assistir ao resto do julgamento. Aí eles não deixaram. (Manuel, 2010, p. 30).

Seja como for, sabemos que, no momento da inauguração, Antonio Manuel, a obra recusada, estava presente, sim. E decidi fazer dessa situação a oportunidade para enfim *realizar-se*, isto é, para *fazer-se a obra*, o que para o artista era igualmente a realização de um pensamento (Manuel, 2018). “E, apesar do júri e do museu, no dia da abertura do salão, eu me apresentei lá, junto com uma modelo da Escola de Belas-Artes que se chamava Vera [Lucia]” (Süssekind e Dias, 2018, p. 24). No caso, a apresentação consistiu em despir-se aos poucos, discretamente, até ficar completamente nu (Figura 3). Um gesto radical de despojamento e afirmação que foi acompanhado por aplausos de parte do público⁷.

Figura 3

O corpo é a obra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Antonio Manuel. *O corpo é a obra*, 1970. Fotografia PB. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Neste ponto, gostaria de comentar dois textos que ajudam a situar a discussão em torno da apresentação. Ronaldo Brito foi um dos críticos que salientou o gesto —a “manobra”— de Manuel como uma espécie de paroxismo da cultura brasileira. Num breve texto escrito já com distanciamento, em julho de 1983, ele apontou a seu modo o impasse a que Pedrosa já fizera referência (as questões da participação, do engajamento político, da dissolução da arte tradicional, etc.), destacando primeiro a especificidade da geração do artista:

Não se trata, portanto, do universo fechado (por extensão eterno) de uma obra. O embate com essa totalidade ideal é a marca da geração de A. Manuel (Cildo Meireles, Barrio, R. Collares [sic] e Umberto Costa Barros) – era ela, como configuração dominante, o que estava sendo atacado e questionado. Ao contrário, a arte com *a* minúsculo virava o exercício singular e incerto de uma sensibilidade em choque cotidiano com a Ordem. O objetivo era atritá-la, denunciar a sua falta de fundamento. Somente a partir da finitude radical da obra de arte —do homem, em suma— é que se tornaram possíveis, inevitáveis mesmo, as primeiras intervenções de Antonio Manuel. Por isso, a obra se encerra na manobra. (Brito, 1984, p. 7).

Em seguida, o crítico aborda o “*Nu*” à luz das propostas locais, vigentes no período – para



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

afinal destacar o que parece ser o nó “trágico”, a condição quem sabe impossível do gesto de Manuel. Vale acompanhar o trecho:

As “propostas” mais ingênuas da *Nova Objetividade* ignoram, até certo ponto, a desconstrução neoconcreta do trabalho de arte —embora usando, com frequência, os seus esquemas espaciais— para lançá-lo na política. A Participação aí se dá apenas na diluição do sentido “sagrado” da arte em meio ao cotidiano – daí a extrema importância atribuída aos *mass-media*. No entanto, profundamente, em nenhuma instância se percebe a informação *Pop* e sua operação negativa e corrosiva. Esta se passa ao nível da própria identidade da arte, girando ao redor de sua autodissolução como uma das principais formas do saber moderno. Assim como há um certo surrealismo, sem transcendência, embutido na *Pop*, há um construtivismo, ou seja, uma certa crença positiva no valor da arte, atrás das investidas do Novo Realismo Brasileiro.

O *Nu* de Antonio Manuel expressa, singela e exemplarmente, esta contradição. Só em nosso ambiente ele é inteligível, somente aqui detona a sua ambígua explosão, a sua forma inocente e dramática de exibição. A questão era assumir a destruição da interioridade da obra de arte e, ao mesmo tempo, utilizá-la como veículo de provocação política. Há a denúncia do idealismo – a rigor, fenomenologicamente, toda obra é corpo, pelo menos, corporeidade. Logo, o próprio corpo se torna obra, com sua beleza humana, por demais humana; isto é, mortal. Mas há junto, no contexto, o ato político —estão sendo diretamente atacados o elitismo da Cultura e a Repressão do Sistema. Cabe à arte atuar, resumir-se até, a esse embate— viver no centro dele. Quer dizer: uma linguagem de dissolução, negativa, visa também afirmar-se positivamente. E não sei se é lícito falar aí em astúcia dialética. Talvez o caso seja mesmo trágico: o construtivismo social-democrata negado, virado ao avesso, acaba e só pode acabar numa espécie de terrorismo artístico.

Ao *se expor* literalmente, Antonio Manuel faz cruzar em si vários feixes – os *Bichos* de Lygia Clark, a *Tropicália* de Oiticica e o *Lute* de R. Gerchman, misturados à voracidade característica de sua geração. O *Nu* condensa assim uma série de esforços de linguagem locais mas evidencia também a sua relativa ineficácia, a sua relativa irrealidade dentro da cultura brasileira. Por isso, ao olhar histórico, há algo de triste nesse momento de alegria narcisista e iconoclasta; a sua solidão, a sua fragilidade como manobra libertária frente ao peso do obscurantismo vigente. (Brito, 1984, pp. 8-9).

Em suas considerações, Ronaldo Brito reúne as forças tensoras atuantes sobre o corpo de Antonio Manuel no evento de maio de 1970. Apesar de acentuar, no trecho final, a “relativa ineficácia, a sua relativa irrealidade dentro da cultura brasileira”, o crítico não deixa de frisar, no gesto “trágico” do artista, o caráter duplo, ao mesmo tempo afirmativo e dissolutivo, ou propositivo e disruptivo, como sugerido desde o início deste texto. Pois a meu ver é justamente esse caráter cindido, ou seja, vinculado à *de-cisão*, à *crítica*, o que dá ao *corpo-obra* de Antonio Manuel uma força expansiva, potente em suas atualizações possíveis; uma força, portanto, que o obscurantismo não pode obliterar completamente; uma força, enfim, capaz de postular que o fenômeno estético não se dissocia do corte ético, e que é no espaço-tempo do trabalho artístico



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que vemos ser colocada em jogo, a cada vez, em cada obra, a emergência dessa condição originária, que abala os fundamentos da “Ordem”. Não à toa, a apresentação seria muitas vezes retomada e diferida pelo próprio artista, em objetos (como *Corpobra*), textos, intervenções em jornal, instalações, etc⁸.

Logo após o evento, Manuel seguiu com Hugo Denizart e Alex Varella para a casa de Mário Pedrosa, que já fora informado da intervenção do artista. Parte da conversa que tiveram foi gravada, sendo depois transcrita por Lygia Pape (com o mesmo título de “O corpo é a obra”). Na ocasião, Pedrosa comentou com entusiasmo a apresentação. Sua insistência no aspecto ético do gesto de Manuel é o que mais interessa aqui:

Você voltou, depois, às origens... Você foi ao fim de todo esse processo. De um modelo de uma arte que não é obra, a arte que se desmancha em si mesma – na ação. Criativa e se desmancha...

Além disso, é de uma negatividade absoluta; toda a negatividade é criativa. Rompe todos os tabus, leva ao fim de todos os tabus, rompe tudo, no plano ético, no plano sexual, moral – no plano criativo...

Transcende o plano da discussão puramente estético – em função de uma obra. É a própria vida. Não se discute mais uma obra feita, mas uma ação criadora. É uma arte eminentemente de vanguarda. É um aspecto da revolução cultural, onde se rompem os tabus.

O fato de, hoje, você ter feito isso, sacode toda a perspectiva da arte, a discussão estética, a discussão ética, a discussão sobre arte. Discute tudo. E com uma autenticidade enorme. O que Antonio está fazendo é o exercício experimental de liberdade...

A arte é a única coisa que é contra a entropia do mundo. Caída no estado da homogeneidade da morte – arte foi sempre assim, mas ela precisa chegar às suas origens. E a um despojamento total.

Você colocou tudo o mais num plano estético. Toda aquela problemática da arte pobre etc. Também fica no plano estético, porque não reúne, ao lado do plano criativo, o lado ético. Você colocou de uma maneira esplêndida o problema ético. Toda a arte de hoje – toda atividade-criatividade. O problema ético aparece de uma maneira espantosa – porque só tem significação a partir do problema ético. (Pedrosa, 2013, pp. 91-95).

As palavras de Pedrosa designam a potência do gesto do artista não apenas pelo que afirmam: por diversas vezes, a fala do crítico gira em torno do ponto que lhe parece central, como se buscasse um contorno, um marco, os termos precisos para essa situação que emerge e diante da qual parecem faltar conceitos. Desse modo, suas palavras são significativas da centralidade que uma obra —o fenômeno estético, um corpo— assume no enfrentamento e, também, na elaboração dos sentidos das experiências compartilhadas.

Com *O corpo é a obra*, vemos que a arte mantém essa complexa relação com seus contextos de aparição, não podendo ser reduzida a um mero reflexo das condições econômicas ou sociais. Ao contrário, em termos estéticos —como *aisthesis*—, é a arte que interpela, perturba, abala, não podendo ser completamente assimilada pelas formas da cultura; assim como é ela que, no limite, pode conduzir as tomadas de posição dos sujeitos, dessa maneira participando ativamente da construção dos sentidos, dos processos de reorganização material e simbólica do



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

mundo – ainda que tais construções e processos sejam sempre polêmicos, parciais e provisórios. Nesse sentido, uma obra pode ter força para inaugurar a sua situação, seu contexto de entendimento; ou seja, fazendo-se, afirmando-se, pode ser capaz de expor o fundamento vazio da Ordem, como queria Ronaldo Brito, ou pode ser capaz de chegar às origens, como disse Pedrosa, uma condição na qual estão mutuamente implicadas a estética e a ética.

Em suas *lecturas tras el agotamiento*, Raul Antelo deu o nome de *pós-fundacional* a essa condição que, em suma, é comum à arte e à crítica, ambas situadas entre a disrupção e o fundamento, em seu jogo sem fim:

Habría que aclarar, inicialmente, que una lectura posfundacional no afirma la total ausencia de fundamento de los juicios estéticos, aunque suponga, eso sí, la imposibilidad de un fundamento *último*, lo cual implica, por un lado, el reconocimiento de la contingencia y, por el otro, que lo estético es el momento de una fundación siempre parcial y, consecuentemente, fallida, de la institución arte. El *acontecimiento* artístico denota un momento dislocador y disruptivo, en el cual los fundamentos efectivamente se derrumban, de modo que la autonomía y la historicidad se han de fundar, de ahí en más, sobre la premisa de la ausencia de un soporte inapelable. El juego interminable entre el fundamento y el abismo, que atraviesa tanto el arte como la crítica, sugiere también aceptar la necesidad de *decisión*, basada siempre en la indecibilidad ontológica, y asimismo ser conscientes de la división, la discordia y el entrevero que generan tales juicios, una vez que cada decisión deberá confrontarse con demandas y fuerzas antagónicas entre sí. La diferencia conceptual entre el arte y lo estético asume así el rol de un indicio, huella o *síntoma* del fundamento ausente de la sociedad. (2015, pp. 209-210).

Referências bibliográficas

- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Antonio Manuel. (13 de dezembro de 2018). Antonio Manuel: entrevista a Paulo Miyada e Luise Malmaceda. *Instituto Tomie Ohtake*. Recuperado de https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/antonio-manuel
- Brito, R. (1984). Em A. Manuel, *Antonio Manuel; Arte Brasileira Contemporânea* (pp. 7-10). Rio de Janeiro: Funarte.
- Carvalho, F. de (2019). *Os gatos de Roma; Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Em L. Costa da Mata (Org.). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Costa, E., Escari, R. e Jacoby, R. (1966). *Un arte de los medios de comunicación*. Archivo de Roberto Jacoby, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/en/item/750362>
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giorgi, A. de V. (2023). Dialética da ocupação. Em *Reagrupar, reocupar*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (no prelo).
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Notas de Andrea Giunta e Agustín Diez Fischer). Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2022). *Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro* (Trad. Eleonora Frenkel). Florianópolis: Nave.
- Gorelik, A. (2005). *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG.
- Itaú Cultural. (1970). O corpo é a obra. Em *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33777/o-corpo-e-a-obra>
- Longoni, A. e Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Manuel, A. (2010). *Antonio Manuel; Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas*. Em G. Bueno (Org). Rio de Janeiro: Funarte.
- McShine, K. (1989). La Vie en Rose. Em A. D'Harnoncourt e K. McShine (Ed.), *Marcel Duchamp* (pp. 125-134). Nova Iorque: MoMA/Munique: Prestel.
- Pedrosa, M. (2007). *Mundo, homem, arte em crise*. Em A. Amaral (Org). São Paulo: Perspectiva.
- Pedrosa, M. (2013). *Encontros: Mário Pedrosa*. Em C. Oiticica Filho (Org). Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Romero, J. L. (2011). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Süssekind, F. e Dias, T. (2018). *Cultura brasileira hoje: diálogos (volume 3)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

Notas

¹ “In the formulation of an aesthetic that has its obvious dangers, particularly that of turning oneself into a myth, the need for Rose Sélavy is clear. She allows Duchamp to be himself, gives him a freedom in which to operate in any way he likes” (McShine, 1989, p. 129). [“Na formulação de uma estética que tem seus perigos óbvios, principalmente o de fazer de si mesmo um mito, fica clara a necessidade de Rose Sélavy. Ela permite a Duchamp ser ele próprio, dá a ele liberdade para operar da maneira que quiser”].

² Como escreve Larissa Costa da Mata: “Intelectual anarquista, educado na Inglaterra, o artista Flávio de Carvalho (1899-1973) aproximou-se da vertente antropofágica do modernismo brasileiro a partir de seu retorno da Europa com projetos arquitetônicos inovadores, como o do Palácio do Governo (1928)... Desenhista exímio e retratista, causou polêmica com os nus femininos na década de 1930... Ator de diversas experiências, dentre elas a de nº 2, marcha no contrafluxo de uma procissão de Corpus Christi portando um chapéu, reportada na *Experiência nº 2* (1931), e o desfile com traje de verão masculino em 1956 [formado por saia plissada, blusão, meia arrastão, sandália de couro cru e chapéu], Carvalho esteve entre o ímpeto performático dadaísta e os *happenings* da década de 1960. Pesquisador que se debruçou sobre diversas ciências, como a psicanálise, a antropologia, a psiquiatria, a biologia, a neurologia, ousou igualmente sugerir uma nova disciplina, a psicoetnografia, encontrando uma instância comum entre a arte e a ciência” (Carvalho, 2019, p. 17).

³ Diz o artista: “Os flans começaram em 1967... Primeiro eram os flans, depois vieram os desenhos sobre páginas de jornal e, em seguida, a reimpressão clandestina desses conteúdos que eu acrescentava à matriz do jornal” (Süssekind e Dias, 2018, pp. 13-17).

⁴ Na ocasião, os artistas divulgaram em diferentes tipos de mídia a informação de um *happening* que nunca tinha acontecido. Em um manifesto/informe, aclaravam a aposta e o problema: fundamental é que os próprios meios criam o acontecimento; desse modo participam da invenção da realidade (Costa, Escari e Jacoby, 1966).

⁵ O argumento também está em *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*: “Para esta lectura, situada en un contexto de relectura mundial, la cuestión no pasa por revisar los esquemas evolutivos de la modernidad artística para incrustar las irrupciones vanguardistas latinoamericanas en el famoso mapa de Alfred Barr. No se trata de completar, sino de suspender el modelo evolutivo para hacer visible la simultaneidad histórica. No solo de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

investigación de los lenguajes, sino también de la crítica institucional que éstos involucran. Y de otras, más abiertas y furibundas, formas de antiinstitucionalismo. En torno a 1968 se vuelve visible que distintas escenas artísticas comparten agendas y utilizan estrategias comparables. Los dispositivos de la vanguardia histórica, tanto en lo que hace a su antiinstitucionalismo como a la experimentación de sus lenguajes, se activan desde las neovanguardias desde fines de los cincuenta y en los sesenta” (Giunta, 2014, pp. 19-20).

⁶ “A linha natural destes trabalhos é no sentido da interferência no veículo jornal – produção, distribuição e consequência dela” (Manuel, 2010, p. 43).

⁷ “O artista, depois desse ato, seria proibido durante dois anos de participar de salões oficiais por determinação da Comissão Nacional de Belas-Artes e do Ministério da Educação e Cultura, cujo ministro era, então, Jarbas Passarinho” (Süssekind e Dias, 2018, p. 25).

⁸ “*O corpo é a obra* me abriu novas possibilidades, ampliou a consciência do meu próprio corpo, dos meus sentidos, do olfato, do tato. Muitos trabalhos meus se relacionam com essa experiência... Há uma instalação, se não me engano de 1972, que chamei de *O galo – The cock of the golden eggs*, que se relaciona com esse ato realizado no MAM” (Süssekind e Dias, 2018, p. 25).



<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43366>

Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo¹

Paula Massano²

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

paumassano@gmail.com

ORCID: 0009-0009-8046-8861

Recibido 12/08/2023. Aceptado 14/09 /2023

Resumen

La figura de Calibán ha demostrado ser un símbolo duradero y flexible a los cambios de la realidad política de Latinoamérica. El objetivo del presente artículo es retomar la reflexión en torno al potencial crítico del personaje-conceptual a la luz de la cartografía del deseo de Suely Rolnik. Para ello propondremos hacer una lectura afectiva del monólogo teatral de Marcos Azevedo, *Calibán* (1997). Esta implica activar el pensamiento en su función ética, estética y política; para re-imaginar un mundo en cada gesto, afecto y palabra. Es el *encuentro* con lo otro lo que habilita a una experiencia “fuera-de-sujeto” capaz de actualizar el mundo. El tratamiento que se va a realizar sobre la metáfora de Calibán no pretende ampliar la flexibilidad representativa del *tropo* Calibán, sino más bien de reduplicar su intensidad signica, a partir del análisis de los tres movimientos del deseo (territorialización, desterritorialización y reterritorialización) para poder habitar un estado (meseta de intensidad) de descolonización permanente del pensamiento. La figura crítica de Calibán implica pensar desde afuera, devenir-otro, activar otra esfera de la experiencia subjetiva, una que sea propia de nuestra condición de vivientes.

Palabras clave: Calibán, afecto, subjetivación, deseo, micropolítica

An affective reading of the critical figure of Caliban in the theater of Marcos Azevedo

Abstract

The figure of Caliban has proven to be a lasting and flexible symbol to the changes in the political reality of Latin America. The objective of this article is to resume the reflection on the critical potential of the conceptual-character in light of Suely Ronik's cartography of desire. For this, we will propose an affective reading of the theatrical monologue by Marcos Azevedo, *Caliban* (1997). This implies activating thought in its ethical, aesthetic and political function; to re-imagine a world in every gesture, affection and word. It is the *encounter* with the other that enables an "out-of-subject" experience capable of updating the world. The treatment that is going to be carried out on the Caliban metaphor does not intend to expand the representative



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

flexibility of the Caliban *trope*, but rather to redouble its sign intensity, based on the analysis of the three movements of desire (territorialization, deterritorialization and reterritorialization) in order to inhabiting a state (intensity plateau) of permanent decolonization of thought. The critical figure of Caliban implies thinking from the outside, becoming-other, activating another sphere of subjective experience, one that is proper to our condition as living beings.

Keywords: Caliban, affect, subjectivation, desire, micropolitics

Introducción

La figura de Calibán fue semánticamente unida a América Latina. Esta opera como un índice a través del cual es posible delinear un inventario de rastros que marcan, en diversos momentos históricos-culturales, la conformación palimpséstica de las identidades latinoamericanas. Si bien el propósito del presente artículo no es el de reconstruir su legado atendiendo a la transmutación axiológica que representa este personaje-conceptual en la esfera macropolítica, no es posible desconocer que Calibán viene de una larga tradición crítica y ensayística que va desde las descripciones de salvaje-cañibal en las cartas y grabados de la época de la conquista³, pasando por el cañibal de Michel Montaigne (1580), para convertirse en el personaje de Calibán de William Shakespeare en 1611. En 1878 el Calibán de Ernest Renan, en *Caliban, suite de La tempête*, se va a convertir en la plebe, para luego cobrar un renovado interés en América Latina de la mano del nicaragüense Rubén Darío (1898) en su texto “El triunfo de Calibán”. En estas lecturas modernistas y en la de José Enrique Rodó, en *Ariel* (1900), comienza a visibilizarse la presencia del imperialismo norteamericano en nuestras tierras y cobra fuerza este personaje-conceptual de la mano del marxista Aníbal Ponce en 1935. En Brasil emerge en 1928 el Movimiento Antropofágico, impulsado por Oswald de Andrade, con su *Manifiesto Antropofágico*⁴. En la década de los 60, la metáfora surge nuevamente con un marcado interés en la cuestión colonial, algo que se puede ver principalmente en *Une Tempête*, del martiniqués Aimé Césaire (1969), y también en los trabajos de Roberto Fernández Retamar. Sin lugar a dudas, la metáfora de Calibán ha demostrado ser un símbolo duradero y flexible a los cambios de la realidad política de Latinoamérica. Sin embargo, no se trata aquí de ampliar la flexibilidad representativa del *trope* Calibán, sino más bien de reduplicar su intensidad sígnica para poder habitar un estado (meseta de intensidad) de descolonización permanente del pensamiento.

En este artículo nos proponemos activar la potencia afectiva del personaje de Calibán a partir de los tres movimientos del deseo que describe la psicoanalista brasileña Suely Rolnik en *Cartografía Sentimental: Transformações Contemporâneas Do Desejo* (1989) y en *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019). En estas obras la escritora analiza cómo los procesos de opresión colonial y capitalista se apropian de la fuerza vital de las subjetividades, reduciéndola a su experiencia como sujeto y neutralizando la capacidad de ser afectados por las fuerzas del mundo en el cuerpo. En este sentido, activar la potencia afectiva es una de las tareas ineludibles del pensamiento situado en Nuestra América, si de lo que se trata es, en palabras de Eduardo Viveiros de Castro (2020), de “leer filosofía a la luz del pensamiento salvaje” (p. 79). Para ello, analizaremos el monólogo teatral de Marcos Azevedo, *Calibán* (1997). La operación epistémica de implicarnos en una lectura afectiva nos habilita a pensar la figura de Calibán desde un lugar otro, brindando elementos para reflexionar en el devenir-otro, activando otra esfera de la experiencia subjetiva, una que sea propia de nuestra condición de vivientes, una experiencia “fuera-de-sujeto” (Rolnik, 2019, p. 100). Esta lectura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

nos permite pensar la tarea de la crítica en las operaciones estratégicas del deseo, es decir, en su esfera micropolítica.

Marcos Azevedo es un actor, director y dramaturgo brasileño que escribió y personificó a Calibán en una obra dirigida por Eduardo Bonito, estrenada en el Festival de Edimburgo/Escocia en C Venues en agosto de 1997. Hemos recuperado para el análisis del presente artículo fragmentos de la filmación que Bonito realizó de la pieza teatral durante su temporada en Riverside Studios Londres durante el mes de septiembre de 1997. Y también hemos citado fragmentos del manuscrito en portugués que el mismo Azevedo le entregó a Carlos Jáuregui y que este analizó en “Del canibalismo, el calibanismo y la antropofagia, al consumo” (Jáuregui, 2005, pp. 793-977).

El monólogo de Marcos Azevedo es una reinterpretación de la obra de William Shakespeare titulada *The Tempest*. El dramaturgo latinoamericano comienza presentando aquel *encuentro*⁵ colonial entre Calibán, único habitante de una isla, un ser primitivo y salvaje esclavizado, y Próspero, un astuto y noble jefe de Estado que, tras ser traicionado y exiliado de su tierra, naufraga hacia una isla. Este *encuentro* está atravesado por la trama de la civilización y la dominación, en palabras de Aníbal Quijano (2014), por la colonialidad del poder. Marcos Azevedo aparece en la primera escena vestido con un traje negro, representando a Próspero. Este grita: “¡Mírame a los ojos, sólo cuando yo te lo diga!”, siempre se dirige a Calibán con ánimos de educarlo, adiestrarlo. Si bien Próspero le enseña su lengua para poder comunicarse con él, este insiste en que Calibán no sabe cómo usarla más que para quejarse y desaparecer: “¡No pienses, trabaja!”, insiste permanentemente el Próspero del dramaturgo brasileño (Azevedo, en Bonito, 1997).

¿Quién es Calibán? Marcos Azevedo comienza a desvestirse hasta quedar en taparrabos y se coloca una corona de plumas en la cabeza y pregunta: “¿Quién es Calibán?”. Es una voz en *off* la que le suplica a Próspero que sea su Dios, que está dispuesto a servirle. Aquí aparece un elemento central para nuestro análisis: Próspero y Calibán son la misma persona, pues estamos ante un monólogo teatral. Este elemento es central, pues el *encuentro* con lo otro, el encuentro entre Próspero y Calibán, se da en uno mismo. El afuera como “lo otro” se da respecto del “adentro” occidental: Calibán, lo otro, aparece cuando Próspero se desviste.

Derrumbe de las cartografías vigentes, primer movimiento del deseo

Es posible encontrar un discurso de Calibán políticamente incorrecto, machista y mestizo⁶; incluso hasta el mismo Fernández Retamar (1998) deja entrever algo de cansancio con este personaje-conceptual⁷. En su ensayo “Adiós a Calibán”, de 1993, escribe: “Confío en que ... pueda despedirme con gratitud, pero con firmeza del atormentado, tempestuoso y querido muchacho” (Retamar, 1998, p. 103). Calibán se había convertido para Retamar en su Próspero. Sin embargo, aunque sea posible reconocer ciertas limitaciones en las lecturas macropolíticas de la figura de Calibán, también es genuino protestar por el hecho de que el nuevo orden mundial generado por la globalización, el neoliberalismo, el mercado salvaje, las transnacionales y la privatización golpean de una forma particular en los pueblos latinoamericanos que es preciso pensar a la luz de este personaje que no logra soltar del todo su discurso revolucionario. Por ello, esta relativa obsolescencia de la figura debe ser una condición para implicarse en ella, para deformarla y subvertir su dispositivo conceptual original, para expresarse en él y, de ese modo, transmutarlo. Se trata de ver su “equivoco”, diríamos en las palabras de Viveros de Castro (2020), no como una negatividad, sino como una condición de posibilidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Implicarse en el encuentro colonial nos lleva a pensar el primer movimiento del deseo. Éste consiste, para la psicoanalista Suely Rolnik, en “la escucha atenta al carácter intensivo del afecto que reclama por un decir en la experiencia vivida” (2019b, p. 1). El afecto designa el efecto de la acción de un cuerpo sobre otro. Son aquellas intensidades —como astillas sueltas— que pulsán especialmente en el cuerpo de quien se implica en la relación. Es ese “algo pasa en mi corazón” de la canción “Sampa” (1978), de Caetano Veloso, que, cuando se enfrenta al otro cara a cara, no ve su cara. ¿Qué pasa en ese *encuentro* con los cuerpos que se ven? “Llamé a lo que vi mal gusto, mal gusto”, continúa la canción del cantante. *Encontrarse* es ese poder de afectar y ser afectados que provoca una mezcla de afectos de repulsión y atracción, generando el primer movimiento del deseo.

Si bien hay algo en la figura crítica de Calibán como símbolo de la cultura latinoamericana que ha perdido vigencia, es genuino aun preguntarse si esta puede albergar su carácter crítico. ¿Es posible hoy reflejarse en un Calibán apasionado y panfletario como el de las décadas de los 60 y los 70?, ¿es posible hoy hablar de un Calibán revolucionario? No hay dudas de que un malestar recorre esta figura crítica, que para Carlos Jáuregui (2005) se ha vuelto no solo un lugar común, sino también monótono de la crítica. Calibán está perdido, deambula entre las ilusiones posmodernistas. Pero, aun así, es menester habitar en su equívoco, atender a esa necesidad vital de hablar, de pronunciarse, aunque el lenguaje sea confuso. Tenemos que hallar en este Calibán ese gesto de deserción que es vitalista, “esa mueca errática como vagabunda” (Flores, 2019, p. 13), que va de un lugar a otro sin un rumbo fijo. Es preciso activar esa figura crítica que siempre des nombra, pues es posible encontrar en este personaje polimorfo aquello que val Flores define como la lengua cosida: “Una práctica que aloja la propia posibilidad de la decepción, una heterotopía que mina secretamente el lenguaje y arruina de antemano la sintaxis pública” (2019, p. 13).

El Calibán de Marcos Azevedo se ha devorado a Oswald de Andrade, a Caetano Veloso, pero también escarba en el archivo colonial Hans Staden, mastica y escupe a Michel de Montaigne y a Aimé Césaire, y después de ese banque es que se dispone a re-narrar *The Tempest* de William Shakespeare con un gesto afectivo y diaspórico que, cargado políticamente, desafía la reflexión sobre la colonización del Brasil. Sin romantizar la figura del salvaje, percibe y reconoce la relativa obsolescencia de la figura en nuestra actualidad, pero encuentra que hay *algo* en este Calibán perdido que, si bien no halla palabras, ni gestos, ni imágenes para expresarse, es real.

Carlos Jáuregui, autor de *Canibalia, canibalismo, calibanismo, y consumo en América Latina* (2005), nos señala a propósito del Calibán de Azevedo que este asume la diáspora del personaje. Él es hijo de una mujer argelina, habitante del Caribe, habla una lengua que no le es propia. Ya no es posible atarlo a una cultura —en tono martiano— de nuestra América. El autor insiste en esta lectura cuando nos señala que “la obra asume el *deslizamiento* en lugar de la *filiación* [itálica agregada]” (2005, p. 815). El monólogo teatral *Calibán* fue estrenado en Europa en un inglés abrasileñado, y luego fue traducida al portugués. Conserva unos juegos lingüísticos entre el inglés, el francés y el portugués. Ahora bien, a esta diáspora tangible es preciso encontrar esa otra diáspora, aquella que no es visible al ojo, porque este solo puede captar los resultados del movimiento de simulación dentro de las cartografías vigentes: la máscara⁸. La otra diáspora es un movimiento silencioso de incubación, nos diría Suely Rolnik (1989), que se produce bajo tierra en la subjetividad, que podemos definirlo en palabras de val Flores (2019) como un “gesto diaspórico”, esto es:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Un ritual nómada de una política del cuerpo al explorar una fisura contingente, una posibilidad agazapada en el lenguaje cotidiano, un destello en la imaginación inaudita del mundo que queremos crear. Tan impropia, tan desquiciada, esta tenacidad en el gesto diaspórico de una lengua cuyo estremecimiento nos impide descorazonar. (2019, p. 11).

Este gesto diaspórico insiste, perturba, incomoda. Desde el comienzo la obra está atenta a la escucha afectiva y a la búsqueda de una materia de expresión que pueda dar sentido a lo que su cuerpo vibrátil está sintiendo; es preciso hallar el factor de a(fe)ctivación⁹ que le permita agudizar su sensibilidad para encontrar una forma de agenciamiento. El proceso de producción del deseo es el de una “semiótica-energética”, nos señala Rolnik (1989) en *Cartografía sentimental...* El movimiento del deseo es a la vez e inseparablemente energético, en tanto producción de intensidades, y semiótico, en tanto producción de significados, que funciona como agenciamiento a partir de los ensamblajes que hacen los cuerpos, en su cualidad de vibrar.

Calibán tiene que estar atento al factor de a(fe)ctivación, algo que se puede observar en diferentes escenas del monólogo teatral que van activando más intensamente este factor. La primera, cuando Calibán se halla con la máscara de su propia monstruosidad. Es como si su cuerpo se agitara en el proceso en el que busca definirse, pero no encuentra palabras. Luego él se imagina su prole con Miranda, pero, en lugar de ser la hija de Próspero la que queda embarazada, es él. Va a ser después de recibir una tortura del amo que da a luz, pero no a un hijo mestizo, sino que vomita en un balde la máscara de su propia monstruosidad. Esta escena nos muestra que aquel discurso del mestizaje como la posibilidad de integración de la heterogeneidad, de la ampliación del nosotros, es visto como una burla, y las primeras palabras que pronuncia como monstruo son para quejarse.

Al ponerse la máscara, algo agita el cuerpo de Calibán, las intensidades se vuelven más complejas, más discriminadas, más nítidas, es como si estuviera más enfocado, más presente, porque comienza a escuchar su cuerpo vibrar, comienza a sentir su cuerpo como una mezcla de afectos erráticos, sentimientos eróticos, perceptivos, cognitivos, estéticos. Sin embargo, Calibán está marcado por la incompletitud ontológica y la imposibilidad de la transparencia. Aquí se ve que la figura de Calibán transmuta, y el trauma que da inicio al cambio no reside en su “raza monstruosa”, como si hubiera una identidad originaria que sirviera de antecedente para su condición servil. Más bien es fruto del *encuentro* con Próspero y su deseo confuso por Miranda lo que lo deshumaniza, y es a partir de ese momento que él halla su propia monstruosidad. Jáuregui insiste, a propósito de la obra de Azevedo, con que Calibán no trabaja para Próspero porque es un monstruo, sino que el trabajar para él lo vuelve un monstruo (Jáuregui, 2005, p. 820). La escucha afectiva del dolor generado por el resultado mismo del trabajo racializado, la imposibilidad de cumplir su fantasía con Miranda, comienza a deformar su propio cuerpo. Pero advierte Jáuregui:

Los cambios en las dimensiones y formas culturales de la explotación ... no cambia el hecho fundamental de la continuidad de la misma en la discontinuidad de sus formas. El capital, como el colonialismo no por ser otro, ha dejado de ser. (2005, p. 820).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

Es evidente, en este momento del monólogo teatral, que estamos ante una propagación de las intensidades en expansión. Calibán está habitando un espacio que encierra un doble movimiento: devenir lo que no es para devenir lo que es. Este movimiento se puede ver en la escena en la que está explorando diferentes materiales de expresión y busca en un lenguaje que no le pertenece: español, francés, portugués, inglés; esto lo hace devenir lo que no es, pero, al mismo tiempo, es una operación ineludible cuando estamos frente al encuentro con lo otro. La posibilidad de acoger los afectos generados a partir de allí es lo que va a permitirle a Calibán devenir lo que es; en otras palabras, a pesar de no hablar su lengua natal, puede hablar en singular.

Aquel fragmento de la obra de Shakespeare del que la tradición de la cultura revolucionaria latinoamericana se apropió para forjar el símbolo de Calibán como nuestro americano se cae en la obra de Azevedo. Calibán no usa el lenguaje de este para maldecirlo o insultarlo, sino que, al apropiarse del lenguaje del colonizador, este no hace más que quejarse y desaparecer, en otras palabras, devenir lo que no es. Calibán se ve asfixiado por el juego de lenguaje que habita, que le provoca una pérdida de sentido a las formas en las cuales su vida se encuentra plasmada. No sabe cómo pronunciar su nombre, no encuentra palabras para nombrarse. Esto se puede observar en la escena en la que aparece con un periódico en la mano e intenta aprender a leer, aprender a hablar, a expresarse para ser comprendido por el otro, por Próspero, por sí mismo (recordemos que estamos ante un monólogo).

El uso que Marcos Azevedo hace de la hoja del diario, del saco de vestir y el portafolios nos evidencia que estamos ante un nuevo personaje-conceptual que habita un nuevo tiempo, uno que está atravesado por los flujos globales. En esa escena en la que Calibán intenta leer, dice:

A...Aló...Ali... a lin... a língua... lin-gu-a, linguagem, linhagem, linhagem, gem, gem, gente, gentes, entes, ex, ex-gente, es... és... vós... voz..., esta voz, escavo, escravo! Cravo, avo, avô, vô, vôo, vou, ou...u ...outro... u ou Word... world... world wide web? Ué? Epa...pala, palabro, labra, labor, libro, lavra, palavra... palavras cruzadas! ... Eu... meu nome.... Não pense, trabalhe, animal! Mas perdoa, nome meu é... Cale a boca, Canibal! B...bo...boca, boca, cal...calib..., caliboca... calibão, Caliban! ... Mas todo o dia cortar lenha, barbear mestre, acender fogo, limpar livros, esfregar chão, carregar agua ... punição, castigo ... Oh, dor! (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 816).

Las condiciones que definen al Calibán de Azevedo, ante el avance del capitalismo en su forma contemporánea, bajo el régimen colonial-capitalístico, para decirlo en las palabras de Rolnik (2019a), no son solo la raza, ni la nación, ni el mestizaje, sino el trabajo y el dolor, categorías propias por su condición colonial. Aquella figura de Calibán que desbordó la vanguardia cultural con su fuerza del deseo de creación y de acción bajo una política de subjetivación identitaria serviría hoy como combustible al capitalismo del deseo que se apropia de los modos de producción de la subjetividad. El capitalismo se alimenta de todas aquellas subjetividades emergentes, convirtiéndolas en estilos de vida que finalmente son consumidos en el mercado. Por ello, las cartografías vigentes que daban consistencia y continuidad a Calibán en las décadas de los 60 y los 70 comienzan a derrumbarse.

Ese Calibán rebelde, que se apropiaba de la lengua del amo para insultarlo, nos permitió ver una subjetividad emergente que denunciaba la articulación entre una totalidad racializada de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

división del trabajo y la producción del conocimiento eurocentrado, poniendo en evidencia una heterogeneidad palpable. Pero lo hizo forjando una imagen muchas veces acrítica del colonizado, cristalizando la representación que de él hizo el colonizador; una imagen insensible a los efectos de la presencia viva del otro¹⁰.

El Calibán de Azevedo, por otro lado, ya no aspira a la representación nacional ni latinoamericana, como en los discursos de las décadas de los 60 y los 70¹¹, como tampoco aspira a ampliar ese nosotros latinoamericano, porque no es posible. En la era global, se generan nuevas formas de colonialidad, nuevas formas de subjetivación, y por ello Calibán debe estar atento a la escucha afectiva, deberá encontrar ese algo que despierte su cuerpo vibrátil, su factor de a(fe)ctivación que le permita habitar lo ilocalizable, agudizando su sensibilidad para hallar esa meseta de intensidad continua que le permita descolonizarse, activar su proceso de subjetivación-singularización (Rolnik, 1989, p. 35).

Transacciones digestivas: el hambre como elemento-catalizador, segundo movimiento del deseo

Con el sistema capitalista, nos describe Aníbal Quijano en *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2014), un escrito publicado en el 2000, surge la emergencia de una nueva estructura de control del trabajo. En el proceso de constitución histórica de América, las formas de control y explotación del trabajo, así como las del control de la producción-apropiación-distribución de los productos, se estructuran alrededor de una nueva forma de relación capital-salario y del mercado mundial: el capitalismo mundial (Quijano, 2014, p. 113). Con él surgen nuevas identidades históricas producidas sobre la base de la idea de raza, a la que se le fue asociado un rol y un lugar específicos en la nueva estructura global de control del trabajo. Esto es, la división del trabajo se halla racializada, así como geográficamente diferenciada. Sin embargo, la estructura de la disputa sobre el control de la fuerza de trabajo en Quijano es discontinua, nos advierte María Lugones (2021), porque “no todas las relaciones de trabajo bajo el capitalismo eurocentrado y global encajan en el modelo de la relación capital/salario, aunque este sea el modelo hegemónico” (p. 26), pues las necesidades cognitivas de capitalismo naturalizan las experiencias de la gente dentro de ese patrón de poder, naturalizando las identidades, las relaciones coloniales y la distribución geocultural del poder capitalista mundial, que al mismo tiempo ha guiado la producción del conocimiento (Lugones, 2021, p. 28). Por ello, el aire que respira Calibán está “saturado de las partículas tóxicas del régimen colonial-capitalístico” (Rolnik, 2019a, p. 25).

Próspero, bajo este régimen, se convierte en el proxeneta, representa esa continuidad de la explotación del trabajo en el capitalismo globalizado. Rolnik le podría asignar ese lugar porque precisamente en esta nueva versión del capital Próspero se apropia, como un *cafisho*, de la “propia potencia de creación y transformación” de Calibán, en la “emergencia misma de su impulso —es decir, en su esencia germinal—” (Rolnik, 2019a, p. 28), pues para Calibán su propia tragedia es el hambre, la pobreza y su amo, Próspero, que en la particularidad del monólogo teatral que estamos analizando es también Calibán.

Marcos Azevedo fractura su personaje poniendo el saco de vestir sobre un hombro para representar a Próspero y deja desnudo el otro hombro para simbolizar a Calibán. Ese antagonismo habita en el cuerpo mismo del actor que habla por los dos. Aquí el salvaje no habla desde su condición de invadido, sino de oprimido económico. No reclama volver a ser el rey de su tierra, sino que se queja del hambre, está loco del hambre. Esto se ve representado en la escena cuando cava en la tierra buscando lombrices; encuentra dos, se come una y cuelga la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

otra en un anzuelo imaginario que lanza dentro del balde con la esperanza de pescar algo. El problema de la propiedad de la isla no responde en esta escena, nos señala Jáuregui (2005, p. 821), a la identidad nacional ni a una identidad abstracta, sino a la más concreta y material necesidad de comer. ¿Es posible imaginar un afuera de esta pesadilla del régimen colonial-capitalístico?

Aquí se comienza a trazar el segundo movimiento de deseo. Rolnik nos señala que los afectos producidos por el factor de a(fe)ctivación buscan un lenguaje donde exteriorizarse; buscan máscaras para presentarse y “simular” o ensayar —a veces con cierta torpeza— formas, modos, gestos, expresiones y palabras a partir de los cuales hacerse visible. Para que esto suceda, los afectos deben tomar forma en materia de expresión, y ello solo se logra a partir del *encuentro* con lo otro. Los afectos solo adquieren el espesor de lo real cuando se dejan afectar unos a otros (Rolnik, 1989, p. 26). En este segundo movimiento del deseo, Calibán tiene que salir a buscar un elemento-catalizador (muchas veces es encontrado por casualidad) que sea portador de “una frecuencia de vibración que tenga resonancia en el afecto disparador de la obra” (Rolnik, 2019b, p. 2). Es necesario que las intensidades experimentadas en el *encuentro* con lo otro formen un “plano de consistencia” en el que los afectos tomen forma y delimiten un territorio en el que sea posible encontrarse.

El Calibán de Azevedo ensaya posibles salidas de esa pesadilla. En un momento de la obra, encuentra en la bebida ese consuelo que está buscando. La bebida también simboliza el encuentro colonial porque Calibán no la conocía hasta que se la da a probar Esteban, el dispensero borracho que viajaba en el barco junto con Antonio (hermano de Próspero). Cuando el personaje de Azevedo se emborracha, comienza a cantar una samba, y solo entonces imagina una salida: “¡Ban, ban, ban, Caliban tem agora outro patrao! [refiriéndose a la bebida] ¡Liberdade, liberdade! ¡Prosperidade, prosperidade! ¡viva a liberdade!” (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 822). Aquí se produce un giro interesante respecto de la obra de William Shakespeare porque, cuando prueba la bebida en la obra del inglés, Calibán se dirige a Esteban y dice: “¡Juro por la botella ser tu vasallo fiel, pues no es terrestre tu licor!” (Shakespeare, 2003, p. 541), pero, bajo el régimen colonial-capitalístico, la fidelidad es solo a la bebida.

La escena que le sigue a la resaca se titula: “El banquete”. En ella se germina la fantasía de destrucción de Próspero, y el *tropo* a través del cual se concreta es el canibalismo. En esta escena Calibán aparece afeitando a su jefe y lo corta sin querer. Al probar su sangre, se le despierta un apetito voraz y, cuando Próspero se duerme, Calibán lo mata y comienza el banquete:

(Caliban degola a Próspero)

... Hum, que orelha deliciosa! *(Ele mastiga a orelha e cospe-a)* ... *(Calibán chuta a cabeça para a plateia)* GOOOL!

Agora ese braço *(tira uma espada da cintura e corta-o)*... o outro braço *(simula im pesado machado)* ... uma perna *(corta-a com um serrote)*. Deixe lamber seus pés! A outra perna *(corta com uma serra elétrica)*... e o estomago, e claro, com meus dentes! Meat, carne, carne! *(Calibán abre o torax de Prospero, come suas vísceras e engole sue coração)*.

Agora tudo isso numa panela! E a cabeça ... Agora Ladies and Gentelmen *(como um cozinheiro)* Algumas batatas, algunos tomates, uma cenoura, um punhado de louro, sal e eu jai ia esquecendo... onion rings! Desculpem, eu cortei



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

as cebolas antes, porque nao queria chorar aqui na frente de voces! E mix, mix, mix, hum... Delicious.

Pra você, pra você, você, você... e o resto pra mim! Vamos comer! (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 822).

Como podemos ver en el fragmento anterior, Calibán no solo mata y descuartiza a Próspero, sino que prepara un gran banquete real. En él sirve trozos del jefe a los espectadores y los interpela con ese gesto. Es en el hambre que experimenta Calibán y en el compartir al espectador londinense que se descubre la materialidad del apetito. Mirar nos vuelve testigos, cómplices. No se puede estar fuera de la escena: “Pra você, pra você, você, ¡você... e o resto para mim! Vamos comer!” (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 823). En ese momento comienza a recitar la canción de Montaigne: “Esa carne, esos músculos, esas venas, son las tuyas, pobres tontos. Saboreen cuidadosamente, y usted sentirá el saber de su propia carne” (Montaigne, 1997, p. 276).

Finalmente, este banquete resulta ser una fantasía y Calibán despierta de ella con un grito de su amo: “¡Calibán!”. Sin embargo, en esa escena se introduce un gesto: hacer participar al público. Es una fantasía en la que se involucra a otros, y es el espectador quien forma parte de la imaginación caníbal de un mundo sin Próspero. Se interpela al espectador para que reflexione sobre la relación entre la explotación del trabajo, la monstruosidad, el hambre y la posibilidad de liberarse de esa atadura.

La política de subjetivación propia del régimen colonial-capitalístico, que es la que aquí intentamos descifrar a través de la figura crítica del Calibán de Marcos Azevedo, es aquella que tiende a ser reactiva, es decir que desvía la pulsión de lo que sería su destino ético. Nos señala Rolnik al respecto:

El efecto de tal desvío es la despotenciación de la vida, que hoy en día alcanza la destrucción de las propias fuentes de energía vital de la biosfera —fuentes que, en los humanos, incluyen los recursos subjetivos para su preservación—. (2019a, p. 97).

Si la tradición revolucionaria que surge del análisis del capitalismo industrial entendió que la expropiación de la fuerza vital humana en su manifestación como fuerza de trabajo es la fuente de acumulación del capital; si la perspectiva decolonial entendió que la colonialidad del poder puso de manifiesto que la forma de estructurar el trabajo estaba asociada a la idea de raza, la nueva versión del capitalismo global, entendido como colonial-capitalístico, nos lleva a reconocer que la explotación no solo se reduce a esos dos dominios: trabajo y raza. Por el contrario, estamos ante un nuevo pliegue en donde la expropiación se refina y se hace más evidente en su movimiento pulsional, es decir, se apropia de la pulsión de vida.

Comunidad experimental: tercer movimiento del deseo

El banquete resulta ser ese elemento-catalizador del *tropo* del consumo, y con él se pone en marcha el tercer movimiento del deseo, el que Rolnik define como “la activación de la comunidad experimental” (2019b, p. 3). Calibán invita al espectador a la experiencia especular



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

de la mismidad que arrastra consigo una pregunta: ¿qué afecto genera eso en los cuerpos de los espectadores? Este gesto requiere de las personas de la audiencia no solo la disposición de ponerse a la escucha del afecto en sus propios cuerpos, sino de poder tantear lo que estos les están indicando.

Las intensidades experimentadas en esta escena provocan un malestar, generan una tensión entre, por un lado, el movimiento que presiona a la subjetividad en dirección a la conservación de las formas de vida en las que se encuentra materializada, es decir, conservando aquel lugar cómodo y pasivo en el que se encontraba el espectador; y por el otro, el movimiento que la presiona a la conservación de la vida en su potencia germinal (Rolnik, 2019a, p. 49). En este último, el territorio existencial del mero observador de la obra es interpelado. El aire que respira a través de ese gesto, ahora, es el mismo aire que el de Calibán, lo invita a compartir su fantasía, y la cartografía sentimental vigente del espectador pasivo se torna obsoleta.

La escena del banquete nos puede ayudar a comprender con mayor nitidez las características del tercer movimiento del deseo. Este tiene dos posibles vías: por un lado, la micropolítica activa, la de asumir la experiencia fuera-del-sujeto; por otro, la micropolítica reactiva, de conservarse en la experiencia del sujeto. Puede suceder que el público insista en aferrarse a la máscara de mero espectador pasivo y, por vergüenza, se endurezca visiblemente en su silla negando que el actor lo está interpelando directamente. Esta política del deseo, nos señala Rolnik, es propia de una subjetividad reducida a la experiencia como sujeto. El espectador, en este caso, vive la obra como un objeto que le es exterior y la observa pasivamente, ignorando la provocación y orientándose por la “brújula moral” (Rolnik, 2019a, p. 58) a conservar el equilibrio. Sus cuerpos se anestesian, ya no son sensibles a su capacidad de afectar y ser afectados, piensan que el deseo que motivó la fantasía —de un mundo sin Próspero— es caótico. Entonces todo movimiento de atracción se transforma en repulsión, y las fuerzas activas se tornan reactivas, despertando la fantasía en la versión más conservadora.

O puede pasar que el espectador sea más valiente y soporte ese balancearse sobre el abismo de salirse del lugar esperado y acoger el movimiento de desterritorialización y reterritorialización de los afectos. La política del deseo, propia de una subjetividad dispuesta a habitar la paradoja entre sus dos experiencias simultáneas, como sujeto y fuera-del-sujeto, es la que Rolnik define como una micropolítica activa:

Se trata de una subjetividad que se encuentra apta para sostenerse en el límite de la lengua que la estructura y de la inquietud que este estado [el banquete] le provoca, soportando la tensión que la desestabiliza y el tiempo necesario para la germinación de un mundo, su lengua y sus sentidos. (2019a, p. 53).

Lo que orienta el deseo en la experiencia fuera-del-sujeto es la búsqueda de una respuesta al interrogante que Marcos Azevedo se planteó desde el inicio del monólogo teatral: ¿quién es Calibán? La subjetividad, al verse desprovista de una definición clara, según sus parámetros habituales, buscará en el silencio de lo invisible nuevos materiales de expresión que lo pulsen hacia nuevas formas de ver y de sentir. Por ende, en esa micropolítica “las acciones del deseo consisten en actos de creación que se inscriben en los territorios existenciales establecidos y en sus respectivas cartografías, rompiendo así la pacata escena de lo instituido” (Rolnik, 2019a, p. 54). El motor del deseo es la conservación de la vida en su potencia de germinación, y la “brújula ética” (Rolnik, 2019a, p. 53) que guía sus acciones es aquella que orienta las acciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del deseo en la creación de una diferencia. Si Calibán invita al espectador —a través del banquete— a la trampa especular de la mismidad, la micropolítica activa del deseo debe ser capaz de introducir un hiato que permita dar lugar al acontecimiento. De esto depende este tipo de política del deseo: de cumplir con “su función ética de agente activo de la creación de mundo” (Rolnik, 2019a, p. 58).

Carácter afectivo de la figura de Calibán: una responsabilidad ética-estética-política

Dos preguntas quedan resonando en este análisis que sería importante retomar. La primera: ¿quién es Calibán? El monólogo teatral de Marcos Azevedo le devuelve el carácter crítico a la figura de Calibán porque este asume, como señalamos en sus tres movimientos del deseo, una responsabilidad ética-estética-política en los términos con que la define Suely Rolnik:

Ética, porque responde a una urgencia de la vida e implica estar a la altura de aquello que ésta nos pide como condición para afirmarse en su voluntad de preservar lo más satisfactoriamente posible; estética, porque el éxito de esta respuesta depende de un proceso de creación que de un lugar de cuerpo-expresión para el afecto que exige cobrar existencia; política, porque promueve un desplazamiento en el modo de producción de subjetividad dominante en el régimen colonial-capitalístico. (2019b, p. 5).

La obra de teatro invita a reflexionar en torno a cómo nuestro existir es un proceso en el que se incorporan múltiples afectos, sensibilidades y sentimientos. Para ello, es fundamental habitar la obra, poder afectarla con nuestra presencia y, por el otro, ser receptivo ante ella. Sin embargo, puede suceder que nuestra mirada se desconecte justo en el momento en que el Calibán de Azevedo ofrece el banquete. Esto puede despertar el umbral de insensibilidad y simplemente optar por mirar al costado, sin importar si ese deseo impide que los cuerpos implicados en la relación sigan habitándose. No se trata de escuchar el relato y comprenderlo para poder explicarlo como una anécdota más. Esta actitud merece ser cuestionada: ¿cómo es posible que la indiferencia sea la vía ideal ante el encuentro con lo otro?

Rolnik sostiene que el deseo no es caótico, sino que responde a una lógica y a un orden. Los afectos no son caprichosos, hay un sistema jerárquico que organiza los sentimientos y configura qué es lo que puede o no afectarnos. En este sentido, se puede hablar, como lo hace Sara Ahmed (2015), de una economía afectiva que administra “la capacidad selectiva de discernir entre lo que tiene o no importancia como una regulación afectiva” (Giraldo y Toro, 2020, p. 123).

El régimen colonial-capitalístico del que nos habla la psicoanalista brasileña tiene que ver con ese sistema de poder que controla los horizontes sintientes de la población, creando las cartografías de referencia sobre las cuales un colectivo de personas puede sentir. No es una abstracción, es un modo de vida que enciende una forma de subjetividad que le da consistencia existencial, sin la cual no se podría sostener. Este, nos especifican Giraldo y Toro, es “una forma de distribución, selección y gobierno de lo sensible que organiza la experiencia de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuerpos, estableciendo frente a qué cosas se dirige nuestra sensibilidad” (2020, p. 124). En otras palabras, el régimen organiza el mundo circundante creando sensibilidades que coinciden con el deseo y las fantasías del inconsciente colonial-capitalístico. La posibilidad de introducir una diferencia y realizar un desplazamiento incide directamente en la dinámica micropolítica que sostiene el régimen, “lo que da a esta desviación activa su carácter guerrero es el combate por la reapropiación del destino pulsional que guía su poética” (Rolnik, 2019b, p. 5). Es preciso, pues, descolonizar el inconsciente. Este es un trabajo sutil y complejo de cada uno, pero también es una tarea de muchos:

Desear este acontecimiento de una vida no cafisheada, que nos hace desear el goce del poder —un goce propio de una subjetividad reducida al sujeto, que ha perdido la conexión con la vida y cuya ceguera nos lleva a un miserable narcisismo devastador—. (Rolnik, 2019a, p. 132).

Esto nos dispara la segunda pregunta: ¿a la escucha de qué afectos debemos estar atentos? Al afecto de la violencia, que se encuentra matizado por la idea de la raza. Desde el comienzo de la obra, se puede hacer palpable esta violencia. Cuando Calibán pronuncia bromas racistas, el público se ríe, pero esa risa está cargada de racismo, lo que pone en evidencia aquello que denunció Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (2015): “una sociedad es racista o no lo es” (p. 94). La memoria que persiste en los cuerpos de los brasileños, como en la de todos los países en los que hubo trabajo esclavo, genera un trauma que opera “como un espectro que no deja de espantarnos” (Rolnik, 2019b, p. 8), dada la magnitud de la crueldad que se produjo y que continúa ejerciéndose. Nos pone en la evidencia de que la racialización es central en la matriz del afecto de la violencia. El afecto de la raza, como lo nombra Rolnik, no reside en un sujeto o un objeto determinado, sino que circula entre significantes, es efecto de la circulación entre objetos y signos (Ahmed, 2015, p. 82) en el marco del régimen colonial-capitalístico.

Aníbal Quijano, en *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2014), analiza cómo la idea de raza no tiene historia conocida antes de América. Esta se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados. Fue construida a partir de la ficción científica según la cual habría diferentes estructuras biológicas entre esos grupos humanos. La idea de raza se convirtió en un criterio para la distribución de la población mundial en rango, lugares y roles que definen la estructura del poder. Por lo que las relaciones sociales están fundadas en esa idea de raza, creando identidades sociales históricamente nuevas: el indio, el negro, el mestizo, pero también redefiniendo otras, en términos de, por ejemplo, español y portugués; más tarde, europeo. Mientras unas obtenían sus denominaciones en relación con su aspecto físico, las otras solo indicaban procedencia geográfica o país de origen. Con el tiempo estas relaciones sociales empezaron a configurar relaciones de dominación. Esas identidades fueron asociadas a ideas de jerarquías. El patrón de dominación colonial que se imponía a través de la racialización de la población se implementaba con instrumentos de clasificación social. Los colonizadores codificaron como color los rasgos fenotípicos de los colonizados y lo asumieron como la característica emblemática de la categoría racial (Quijano, 2014, pp. 111-112).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

En América, “la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista y luego por la posterior constitución de Europa como nueva identidad después de América” (Quijano, 2014, p. 111). La expansión creciente del colonialismo, junto con una perspectiva eurocéntrica del conocimiento que diseñó la idea de la raza para naturalizar las relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos, significó una nueva manera de “legitimar las ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes” (Quijano, 2014, p. 112), demostrando que la idea de raza es uno de los más eficaces y perdurables instrumentos de dominación social.

Para estar atentos a la escucha del afecto de la violencia, no basta con el gesto político de estrenar una obra sobre el encuentro colonial, escrita por un dramaturgo brasileño y actuada por él, en Europa; tampoco basta con tomar conciencia de la violencia, de la desigualdad y de resistir en la esfera macropolítica, aunque sí resulte indispensable, sino que se requiere que indagemos en la presencia del afecto de la raza en nuestra propia subjetividad, en nuestros modos de vida y nuestras formas relacionarnos o no relacionarnos, en nuestras acciones u omisiones, y ver cómo nos paramos ante las fantasías manifiestas del otro. Pensar cómo construimos nuestros imaginarios para poder deshacernos de aquellos gestos, modos y palabras propios del régimen inconsciente y crear, a partir de allí, otras políticas de subjetivación. En palabras de Rolnik:

Es necesario incorporar el trabajo micropolítico a la resistencia macropolítica ante la desigualdad, disolver su naturalización y la idea de raza que la sostiene, sin la cual nada saldrá de su lugar en la escena colonial-capitalística, a la cual, frente a esto, sería más preciso calificarla como “colonial-racializante-capitalística. (2019b, p. 10).

A modo de conclusión: cómo y cuánto nos dejamos afectar

Silvia Rivera Cusicanqui insiste, en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, con que las imágenes, como las tantas que se nos vienen a la mente de Calibán, “tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo” (2010, p. 5). En el colonialismo, nos advierte la pensadora boliviana, hay una peculiar función de la palabra que no consiste en designar, sino en encubrir. De la misma forma que la razón como lo opuesto a lo afectivo suele muchas veces desentenderse de lo que se está sintiendo, desligándose el pensamiento de la práctica.

Por lo que, ante la relativa obsolescencia de la figura de Calibán, es menester reavivarla porque puede operar para pensar el pasado según una nueva mirada de presente: “Abrir la pretendida objetividad del presente” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 6). Calibán no puede reducirse a lo arcaico, pero tampoco convertirse en un estereotipo más. Es necesario pensar en su gesto diaspórico, en ese conjunto de procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización que atraviesan las subjetividades en todos esos tipos de fronteras: países,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

costumbres, lenguajes, cuerpos, afectos, sentires. Es en ese ir y venir incesante donde se constituye la trama material de la multiplicidad que compone la vida.

Para que conserve su potencial crítico, la figura de Calibán debe de conjugar los opuestos sin subsumir uno a otro, como el personaje de Azevedo que incorpora a Próspero y a Calibán en un mismo personaje. Así es posible habitar en el equívoco, en la yuxtaposición de las diferencias que no tienden a una comunión desproblematizada, sino que esbozan una “mueca errática”, en palabras de val flores (2019). Si es posible devolver su potencia crítica a la figura de Calibán, es entendiéndola como lo *ch'ixi*, nos diría Silvia Rivera Cusicanqui, como una “imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante” (2010, p. 7).

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).
- Andrade, O. de (1928). Manifiesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, (1).
- Bonito, E. (1997). *Calibán* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://globalshakespeares.mit.edu/caliban-bonito-eduardo-1997/>
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad*. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Darío, R. (1998). El triunfo de Calibán (1898) (Ed. y notas de Carlos Jáuregui). *Revista Iberoamericana*, 64(184), 451-455.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Fanon, F. (2015). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fernández Retamar, R. (1998). Adiós a Calibán. *Guaraguao*, 2(6), 103-114. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25596045>
- Fernández Retamar, R. (2000). *Todo Calibán*. Cuba: Fondo Cultural del ALBA.
- val flores, v. (2019). *una lengua cosida de relámpagos*. Buenos Aires: Hekht.
- Giraldo, O. y Toro, I. (2020). *Afectividad ambiental. Sensibilidad, empatía, estéticas del habitar*. México: El Colegio de la Frontera Sur-Universidad Veracruzana.
- Jáuregui, C. (2005). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. España: Fondo Editorial Casas de las Américas.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. Hacia un feminismo decolonial. En W. Mignolo (Comp.), *Género y descolonialidad* (pp. 19-61). Buenos Aires: Del Signo.
- Montaigne, M. (1997). *Ensayos I*. Barcelona: Altaya.
- Ponce, A. (1981). *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*. México: Editorial Cartago.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Z. Palermo y P. Quinteros (Comps.), *Aníbal Quijano. Textos de Fundación*. Buenos Aires: Del Signo.
- Renan, E. (1878). *Caliban, suite de La tempête*. París: Drame philosophique.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodó, J. E. (1946). *Ariel*. Buenos Aires: Editorial Jackson.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Rolnik, S. (1989). *Cartografía Sentimental: Transformações Contemporâneas Do Desejo* [Cartografía Sentimental: Transformaciones contemporáneas del deseo]. San Paulo: Estação Liberdade.
- Rolnik, S. (2005). *Antropofagia Zombi: consumo, flexibilidad, servidumbre voluntaria*. Buenos Aires: Hekht.
- Rolnik, S. (2019a). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019b). En el principio era el afecto. *Re-visiones*, (9), 1-22. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7211198>
- Shakespeare, W. (2003). La tempestad. En Autor, *Obras completas* (Tomo II; pp. 525-562). España: Santillana Ediciones.
- Viveiros de Castro, E. (2020). *Metafísica caníbales. Líneas de antropología posestructural*. España: Katz.

Notas

¹ Marcos Azevedo es actor, director y dramaturgo brasileño, licenciado en Educación Artística con especialidad en Artes Escénicas (Centro Artístico-Musical de Santos, CARMUS). Asistió a la Escuela de Arte Dramático, EAD (ECA/USP). Es integrante, junto con Rubens Velloso, Mirella Brandi, Beto Matos y Marisa Riccitelli Sant'ana, del Grupo de Arte Global PHILA7, que surge a principios de 2005 con el objetivo de investigar nuevos lenguajes y diferentes soportes. Este grupo, integrado por artistas de diferentes áreas, trabaja con la imagen y la tecnología en la búsqueda de nuevos parámetros para una poética contemporánea, en donde la relación entre el cuerpo cara a cara y la virtualidad es el foco central. Para conocer más sobre este grupo, se puede visitar su página web: <https://www.phila7.com.br>

² Lic. en Filosofía, es docente de la UNLPam y miembro del proyecto de investigación “Filosofía y Psicoanálisis: encuentros, influencias y discusiones”, del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

³ En el diario de navegación de Cristóbal Colón, con fecha de 1492, aparecen las primeras referencias que posteriormente darían material para crear el símbolo del Caníbal en América. Véase: Fernández Retamar (2000, p. 16).

⁴ Para un análisis más detallado del trabajo de Suely Rolnik sobre el movimiento antropofágico, puede verse Rolnik (2005).

⁵ Se busca resaltar la palabra *encuentro* porque buscamos darle un espesor teórico. El objetivo de este trabajo es el de poder pensar en torno a qué es lo que provoca el *encuentro* con lo otro. Partimos del hecho de que es ante la presencia del otro o lo otro que uno se ve afectado, lo que provoca en uno el movimiento del deseo.

⁶ Estamos pensando el mestizaje como aquel intento de integración de la heterogeneidad.

⁷ Fernández Retamar entiende a Calibán como un personaje-conceptual, retomando la expresión de Deleuze y Guattari en *Qué es la filosofía* (1993), porque apropiarse del lenguaje de Próspero para maldecir lo que Calibán está haciendo es, justamente, crear conceptos. El personaje-conceptual busca potenciar la creación de conceptos, escriben los pensadores franceses: “*Tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento* [itálica añadida]” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 71).

⁸ Rolnik sostiene que los afectos o intensidades no tienen forma ni sustancia, excepto a través de su realización en ciertas materias de expresión. Estas son el resultado de las máscaras. Es decir, las intensidades en sí mismas no existen, siempre se ven afectadas en las máscaras, de la misma forma que las máscaras no son en sí mismas “operadores de intensidades”. Por el otro lado, los movimientos de simulación nada tienen que ver con la falsedad, pretensión o irrealidad. Mientras las máscaras funcionan como conductoras de afecto, ganan espesor de lo real, es como si estuvieran vivas, y por eso tienen credibilidad, es decir, son verdaderas (Rolnik, 1989).

⁹ El concepto de “factor de a(fe)ctivación” es de Suely Rolnik (1989). Fue extraído de la dupla de Lucrecio y Spinoza. Este le permite al sujeto habitar lo ilocalizable, agudizando su sensibilidad a la latitud ambiental. Por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

latitud, Rolnik entiende que es aquel estado intensivo de la potencia de afectar y ser afectado. Insiste la autora de la *Cartografía Sentimental: Transformações Contemporâneas Do Desejo* con que es preciso captar las mesetas, es decir, las regiones de intensidad continúan formadas por la latitud de los cuerpos con los que se va encontrando.

¹⁰ Para ampliar esta idea, véase Rolnik (2005).

¹¹ En *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019a), Rolnik pone su atención en la serie de movimientos sociales que han venido irrumpiendo en el capitalismo colonial-capitalístico que aparecen y desaparecen para resurgir enseguida de otro modo y en otros lugares, movilizadas por nuevos acontecimientos, lo que genera la necesidad de producir otras cartografías, otros sentidos para pensar, pero no ya la relación entre capital y fuerza de trabajo, sino entre capital y fuerza vital. Esta serie de movimientos, que se caracterizan por actuar en la esfera micropolítica, comienzan en la década de los 80 y llegan hasta comienzos de la década de los 2000 (Rolnik, 2019a, pp. 25-27).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43367>

Nuevos acercamientos al neobarroso latinoamericano en poéticas travestis: una escritura aguafiestas y enojada

Tomás Siac

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

siactomas@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5919-0430

Recibido 6/07/2023. Aceptado 24/08/2023

Resumen

El sujeto travesti, a lo largo de la literatura latinoamericana, ha sido adoptado como una figura estético-crítica relevante para pensar la inmanencia humana y las maneras de habitar el territorio. A partir de esta idea recurriremos al análisis de la recopilación de fanzines *poesía travesti* (2021) de Claudia Rodríguez, para esbozar maneras contemporáneas de pensar a la travesti como figura re-ontologizante y re-afectiva de las tramas discursivas de la sociedad neoliberal de principios del siglo veintiuno. Nos centraremos en articular un aparato crítico que re-piense la escritura latinoamericana como un hacer crítico, donde las tecnologías de la felicidad y las maneras de hacer cuerpo sean puestas en cuestión. A lo largo del análisis recurriremos a las teorías de Sara Ahmed acerca de la felicidad y el giro afectivo, las reflexiones de Audre Lorde acerca del enojo —como respuesta desafiante al racismo— y las lecturas de Severo Sarduy y Nestor Perlongher sobre el barroco-neobarroco-neobarroso y sus derivas históricas. En síntesis, estas teorías nos permitirán una lectura transdisciplinaria sobre la escritura travesti de Claudia Rodríguez como un ejemplo de la posibilidad de refundar los discursos y los cuerpos en el seno de la sociedad feliz y capitalista de nuestro presente.

Palabras clave: *felicidad; neobarroso; Claudia Rodríguez; escritura travesti; feminismo aguafiesta*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

New Approaches to Latin American Neo-Baroque in Transvestite Poetics: A Spoilsport and Angry Writing

Abstract

The transvestite, throughout Latin American literature, has been adopted as a relevant aesthetic-critical figure to reflect on human immanence and modes of inhabiting territories. Claudia Rodríguez's fanzines will be analysed in order to outline contemporary ways of thinking transvestites as a re-ontologising and re-affective figure on neoliberal discursive plots of early twenty-first century society. We will focus on articulating a critical apparatus that re-thinks Latin American writing as a critical act, where happiness —as an oppressive technology—, hygienist logics and ways of conforming bodies are questioned. Throughout this analysis we will focus on Sara Ahmed's theories on happiness and the affective turn, Audre Lorde's reflections on anger —as a defiant response to racism— and Severo Sarduy's and Nestor Perlongher's readings of the Baroque-Neobaroque-*Neobarroso* and its historical drifts. In synthesis, these theories will allow us a transdisciplinary reading of Claudia Rodríguez's transvestite writing as an example of the possibility of refounding discourses and bodies within the hygienist, happy and capitalist society of our present.

Keywords: *happiness; neobarroso; Claudia Rodríguez; transvestite writing; killjoy feminism*

Pedagogo: Te alarmas fácilmente, Electra. Ellas no son sino esas plagas que toda ciudad debe padecer de cuando en cuando (Pausa). El mal no está en las langostas de paso. Y toda ciudad tiene siempre un monstruo perpetuo.

—Virgilio Piñera, *Electra Garrigó*

Primeros esbozos: felicidad, feminismo y escritura

La presente escritura es un intento de comenzar a pensar diferentes poéticas latinoamericanas desde teorías feministas contemporáneas que provienen del campo del giro afectivo que se dio a partir de los años 80's del siglo pasado. Encontramos una potencia en las lecturas feministas y decoloniales por pensar a los discursos artísticos de nuestro territorio latinoamericano como escrituras críticas que puedan pensar las tecnologías y lógicas de sociabilidad en nuestro presente siglo, en y desde nuestro territorio. Postular la creación artística desde diversas prácticas teórico-críticas como las ya mencionadas, nos permiten abordar objetos artísticos como objetos estéticos que en su materialización evidencian reflexiones críticas: el objeto artístico es a su vez crítico en tanto incide en el seno de lo social y alumbró una zona de reflexiones. Fruto de una preocupación por pensar los ordenamientos sociales —sobre todo los impulsados por el neo/liberalismo ya desde el siglo XIX en territorios latinoamericanos—, intentaremos crear un aparato analítico-discursivo que pueda poner en tensión las diversas tradiciones teórico-críticas (como los discursos antirracistas, decoloniales, feministas, entre otros) con las literarias (aproximaciones a las genealogías barrocas de nuestro continente) para esbozar un acercamiento transdisciplinario a objetos de estudio tan complejos como el que abordaremos en el presente trabajo. El énfasis de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esta escritura está en pensar el hacer-literario latinoamericano en interrelación con discursos plenamente críticos, a la vez que discurso crítico en sí mismo. Nos interesa pensar al hacer-literario como una escritura crítico-reflexiva en sí misma, pensando especialmente aquellas poéticas inscriptas en el barroco-neobarroco-neobarroso. Desde esta perspectiva, postular los registros estético-artísticos como producción de conocimiento en sí supone

otorgarle a la producción cultural y estética latinoamericana un sitio que no sea simplemente el de brindar un ejemplo... sino el de actuar como sitios de intervención crítica y teórica, dándoles un lugar dentro del esquema de producción de conocimiento. (Horne, 2021, p. 23).

En este sentido, instaurar la literatura —en este caso la poética travesti de Claudia Rodríguez— como una esfera epistemológica privilegiada de conocimiento supone, para continuar hablando con Luz Horne, construir y sedimentar una crítica a la razón monumental moderna racional de principios reificantes y coloniales. Esta intención crítica está anclada en la noción de literaturas posautónomas de Josefina Ludmer que, a grandes rasgos, es un nuevo régimen conceptual donde las diversas esferas discursivas se fusionan, sus límites entran en crisis porque “se producen todo tipo de éxodos” (2021, pp. 326-327) donde se erigen “otros modos de leer, de pensar, de imaginar y otras políticas: en realidadficción, adentroafuera, en transparencia y en ambivalencia” (2021, p. 327). En este sentido, “al desdiferenciarse ficción y realidad, al aparecer la fusión que es la realidadficción, cambia el lugar del escritor” (Ludmer, 2021, p. 326) a la vez que el hacer-crítico, que nos convoca en esta instancia. Abordar literaturas latinoamericanas contemporáneas, como la que abordaremos, requieren del lector una mirada atenta y reflexiva, sobre todo en estas poéticas donde la ficción “no parece constituir un género o un fenómeno específico sino abarcar la realidad hasta confundirse con ella” (Ludmer, 2021, p. 325). Atendiendo a estos cambios del estatuto literario en nuestro presente siglo, la metodología abordada intentará dar cuenta de este cambio, y trabajar desde esta dislocación del campo literario como campo plenamente estético: de esta manera, “la literatura y la imagen se transforman entonces en plataformas de generación de conceptos... y la esfera estética y cultural adquiere una impronta filosófica” (Horne, 2021, p. 26).

Para postular un discurso que (re)piense los valores heurísticos de la escritura latinoamericana desde la contemporaneidad, hemos decidido abordar la poética de Claudia Rodríguez y su compilación de fanzines *poesía travesti* (2021). Esta escritora chilena resulta de vital importancia para pensar el presente social y político de nuestros territorios, y las discursividades que circulan en estos, ya que mediante la objetivación de sí misma, como método de escritura autobiográfica, nos permite agudas reflexiones sobre el habitar travesti. Su trayectoria como activista social por los derechos de las comunidades trans, *cuir*s, trabajadores sexuales, VIH+, entre otras, nos facilita un abanico de realidades que se escapan de las lógicas felices de la cultura neoliberal, a lo cual nos referiremos en el primer apartado. Sin lugar a dudas, la opresión de estas corporalidades desviadas de la moral imperante constituye un pilar fundamental para su expresión literaria, razón por la cual decidimos ahondar en una lectura crítica de esta autora, exponer su singular y pertinente lectura de los guiones de felicidad y la implicancia en el seno de lo social.

Fruto de la puesta en cuestión, en la escritura de Rodríguez, de corporalidades otras —es decir, opuestas a la normatividad heterosexista y patriarcal, de tintes binarios, y explícitamente críticas de los procesos de concreción de corporalidades binarias, esencialistas y presuntamente naturales,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que supriman la diversidad de cuerpos y expresiones de los mismos—, decidimos abordar dicha textualidad literaria a partir de la teoría acerca de la felicidad propuesta por Sara Ahmed en su libro *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2019), ya que la infelicidad retratada en esta poética construye sujetos disfóricos, en tanto no congruentes con los guiones de felicidad. En su discursividad que apunta a una feroz crítica hacia la opresión a la que son sometidos estos colectivos, se vislumbra una escritura enojada, que lejos de las políticas escriturales que abogan por formas amigables-amables de expresión, arremete con toda su furia como índice del dolor de la carne. Leída desde la figura de la aguafiestas propuesta por Ahmed, el enojo como gestualidad escritural se inserta dentro de las genealogías feministas. Para abordar este afecto tomaremos los aportes de la feminista antirracista estadounidense Audre Lorde. A pesar de que Claudia Rodríguez no produce con frecuencia enunciados que se muestren explícitamente antirracistas, si se pueden apreciar trazas que están unidas con los discursos de clase y los discursos travestis en contra de la transfobia. Tanto el sujeto travesti como el pobre, y los contradiscursos que estas corporalidades constituyen, están presentes en toda su poética, lo que genera un fuerte lazo con la teórica estadounidense, por lo cual su teoría nos resulta de utilidad a fines metodológicos.

Como bien hemos dicho con anterioridad, en el presente trabajo buscamos desplegar una serie de recursos que puedan proveernos de maneras de desajustar del lenguaje, la moral, las tecnologías de la felicidad, y las corporalidades subyugadas, en productos literarios. Es por esto que hemos decidido esbozar teorías sobre el barroco americano, y sus subsecuentes derivas, para pensar la inserción de Claudia Rodríguez en la tradición literaria latinoamericana, posibles vínculos con otras escrituras y expresiones artísticas.

A través de estos conceptos —la felicidad, el aguafiestas, el enojo y el barroco latinoamericano, junto con sus derivas— nos aproximaremos a la escritura travesti como una expresión capaz de esbozar maneras de suspender y desarticular los guiones de felicidad: la construcción de una inmanencia humana en el seno de las comunidades heteropatriarcales occidentales. Lejos de una lectura reificadora de las corporalidades travestis, buscaremos ahondar en su capacidad de proveernos de discursos críticos a través de una construcción hipertélica del cuerpo y la escritura que deriva en la reestructuración de ambas categorías; cuerpo y escritura.

La felicidad: apuntes para una crítica feminista de los afectos

En el presente apartado nos abocaremos a pensar la felicidad desde la óptica de los feminismos surgidos a partir del giro afectivo como una crítica radical a las maneras de interacción social, en el seno de las sociedades occidentales neoliberales de organización patriarcal. Sara Ahmed, desde el comienzo de sus estudios pertenecientes al campo de los afectos, instauro la pregunta por cómo ejecutar protocolos de habitabilidad en los territorios frente a los procesos estético-coloniales impulsados por las democracias occidentales contemporáneas. La propuesta crítica de esta teórica feminista busca pensar formas de incidir en las organizaciones sociales neoliberales con protocolos de afectividades desmedidas: propiciar la explicitación de emocionalidades negativas —como el enojo o la infelicidad— como un discurso crítico a adoptar por sujetos sometidos. Ante la propuesta neoliberal de “versiones higiénicas de las vidas psíquico-afectivas... que institucionalizan el individualismo de mercado, los horizontes abstractos de la paz, protocolos estético-coloniales y ante todo, lazos sociales mediados por el comportamiento securitista como



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

una expresión de salubridad común” (Cuello, 2019, p. 15), dicha autora propone una agenda anímica en la cual sentir (ya sean afectos eufóricos o disfóricos) se vuelve una poderosa micropolítica contra los órdenes impuestos que reprimen diversas formas de reparto de lo vivible y sensible. Frente al ascetismo occidental, entendido como régimen sensible-político que busca homogeneizar y alienar las singularidades a partir de la prohibición de desmesurarse, Ahmed aboga por una forma de dislocación desde la tristeza y el grito que supone un cuerpo dolido. Nicolás Cuello plantea, en la presentación del libro de Ahmed, pensar este régimen alienante como una *straightpolitik*: “Aquella política basada en objetivos rectos, intereses prácticos, acciones concretas, sentidos coherentes, efectos equilibrados y resultados transparentes que son modelados por la expectativa colonial sobre las pasiones políticas” (2019, p. 19). Ante esta política afectiva de lo recto como forma de dominación y alienación social, Ahmed se pregunta por qué resulta necesario ser feliz, qué constituye ser feliz y por qué se empeñan los sistemas capitalistas en vender felicidad.

Sin lugar a dudas, el análisis de Ahmed se centra en un intento por construir una historia de la felicidad como política capitalista que sedimenta modos de relaciones subjetivantes de las formas de vida. Dicha teórica arguye que existe una organización binaria de los órdenes afectivos del mundo, que se cierne a una visión eufórica y otra disfórica de los sentimientos y afectos: lo bueno tiene sentimientos buenos y lo malo sentimientos malos. A pesar de parecer una afirmación banal y hasta reduccionista, la idea que intenta ser esbozada es que aquellos que se encaminan hacia la felicidad son buenos y los que se apartan de este camino son malos o están asociados con sentimientos malos. Ahmed postula, tras haber abordado diferentes textualidades como los libros de autoayuda, espirituales y guías sobre cómo tener una *buena y feliz vida*, que estos discursos ahondan en una propuesta heteropatriarcal de la organización social, es decir, abogan por una forma de organización social basada en el casamiento, roles de género estancos y tolerantes con los sistemas opresivos de explotación capitalista. De esta manera, casarse y reproducir organizaciones heteropatriarcales supone la felicidad, supone el ESO de la felicidad. Cabe aclarar que Ahmed no está en contra de ser feliz sino del ESO de la felicidad: la justificación que subyace a los discursos de la felicidad que contienen formas de opresión y descalificación de formas de vidas no heteropatriarcales.

A través del ESO de la felicidad, como forma de reproducción de tecnologías y dinámicas de sometimiento y adopción de modos precisos de habitabilidad, Ahmed propone la existencia de un consenso —impuesto— sobre las maneras de ser feliz, que derivan en formas morales de existencia: “la felicidad se convierte así en una forma de direccionamiento u orientación que nos conmina a seguir ‘la buena senda’” (2019, p. 33). Explicando esta forma meramente moral de felicidad, que se erige como única opción, podemos dilucidar la instauración de una economía afectiva en la cual la acumulación de capital está basada en la elección de modos de vida heteropatriarcales.

Verse afectado ‘de buena manera’ supone una orientación hacia determinado objeto como si este fuera bueno... la felicidad es una orientación hacia los objetos con los que entramos en contacto. Conforme a los modos en que nos vemos afectados por ellos, nos acercamos y nos alejamos de dichos objetos. (Ahmed, 2019, pp. 65-66).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

A través de la cita anterior podemos argüir que existe una objetualidad de la felicidad, es decir, la objetualización de la materia a través de criterios valorativos. Sin embargo, esta objetualización de la materia —como será entendida en el presente trabajo— no se establece a partir de la materia en sí a manera de esencia, sino en el contacto con esta: “las emociones son sobre los objetos, a los que por tanto dan forma, y también se ven moldeadas por el contacto con ellos” (Ahmed, 2014, p. 28). Continuando con esta idea, “las emociones [y la objetualizaciones que establecen —o se pegan— en la materia] son relacionales: involucran (re)acciones o relaciones de ‘acercamiento’ o de ‘alejamiento’ con respecto a dichos objetos” (Ahmed, 2014, p. 30), evidenciando que según la distancia en la que se encuentren los cuerpos, con respecto a los objetos —en este caso felices—, constituye la valoración del mismo. Cargar de valor a los cuerpos y a las diversas materialidades presentes en la sociedad resulta de vital importancia ya que posibilita la instauración de modos de relacionalidad. Así, esta economía afectiva permea todo ámbito con tintes morales y construye a partir del contacto del sujeto con los objetos, sin lugar a dudas, una moralidad feliz. Ser moral comienza a entablarse como un imperativo: ser feliz —en tanto relacionarse con objetualidades propias de esta felicidad moral— implica abogar por un fin social *válido*. La felicidad no es el medio sino el fin de toda persona *buena-correcta*:

La literalidad del afecto se convierte en una literalidad de la economía moral: damos por sentado que algo habrá de sentirse bien porque es bueno, y que si lo sentimos bien, somos buenos... La felicidad nos dirige hacia el bien, al tiempo que crea la impresión de que es el bien el que nos dirige en dicha dirección. (Ahmed, 2019, p. 85).

Discutir el ESO de la felicidad, como bien propone la teórica en la cita anterior, significa poner en suspenso el afecto de las economías sentimentales heteropatriarcales para cuestionar por qué se postula la existencia de afectos buenos (una objetualidad eufórica de la cual se *debe* —como imperativo social— acercarse) y otros malos (una objetualidad disfórica de la cual se *debe* alejarse). La objetualidad de la felicidad, en este sentido, postula a qué acercarse y a qué no, y por lo tanto, los cuerpos son valorados en función a dicho acercamiento con respecto a las objetualidades eufóricas o disfóricas. El intento por cuestionar la valoración de los objetos, y su posterior extensión a las corporalidades humanas, constituye pensar a esta economía afectiva como una economía reificadora de los cuerpos como así también de las subjetividades. Construir la felicidad como un fin no es ni más ni menos que la instauración de valoraciones morales hacia las diferentes formas de vidas.

El enojo y lo aguafiestas: gestos de una escritura infeliz

En este apartado nos centraremos en dos figuras centrales para la teoría feminista y la crítica del campo del giro afectivo: el enojo y la aguafiestas. Ambas figuras, encarnadas en la escritura de Claudia Rodríguez, nos ofrecen una perspectiva traslaticia a los modos imperativos de sociabilidad. Si argüíamos que la felicidad genera tecnologías y dispositivos que derivan en el establecimiento de formas productivas de sociabilidad, podemos sostener la hipótesis acerca de que la felicidad es un orientador del bien común, es decir, un pilar fundamental de la convivencia y connivencia de las diferentes corporalidades en el yugo de la sociedad heteropatriarcal. La



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

felicidad, según esta idea que tomamos de Ahmed, se articula como un factor cohesionador en tanto fin último, donde la puesta en suspenso de toda reflexión sobre los fundamentos sociales es necesaria para mantener las jerarquías, anteriormente instituidas, intactas. Cómo y qué constituye ser feliz son dos preguntas que terminan modelando lo que denominaremos como guiones de felicidad, es decir, “... una tecnología o un instrumento que posibilita la reorientación del deseo individual hacia el bien común” (Ahmed, 2019, p. 136). El bien común se delinea como un repertorio de decisiones que responden a las necesidades productivas capitalistas y heteropatriarcales:

La felicidad implica una forma de orientación: el solo anhelo de felicidad implica que nos veamos direccionadas en determinados sentidos, en la medida en que se supone que la felicidad se sigue en determinadas elecciones de vida y no de otras. (Ahmed, 2019, p. 129).

Si la felicidad se establece como una orientación social y la sonrisa feliz como un modo de habitar, “la opresión obliga a la persona oprimida a exhibir signos de felicidad, que se entienden como signos de que ha sabido adaptarse a la situación” (Ahmed, 2019, p. 147). Sin lugar a dudas, la sonrisa constituye el signo visible de la aceptación del sometimiento por parte del oprimido en tanto muestra conformidad con la *correcta* elección de vida que ha hecho. De esta manera, la aguafiestas ingresa en el plano de la escena social bajo la forma de la no-sonrisa, la queja, la palabra siempre negativa: hablar de la sumisión, allí donde existen las sonrisas, es un gesto de disconformidad para con el sistema y los modos de vida imperantes. La figura de la aguafiestas es una crítica en sí misma a las maneras conminatorias de habitar los territorios y los cuerpos —en especial aquellos dispersos de los guiones de felicidad—. En palabras de Sara Ahmed, “las feministas arruinan la fiesta sencillamente porque los objetos que prometen la felicidad no les resulta tan promisorios” (Ahmed, 2019, p. 144). Las aguafiestas interceptan las sonrisas macabras de los *felices bien-intencionados* porque entienden que prometen banalidades que resultan en un sistema opresivo de docilidad que nada tiene de prominente.

La figura de la aguafiestas se constituye, en este sentido, como aquel sujeto disfórico que pone en cuestión los guiones de felicidad bajo el aparato discursivo de la queja, la ironía y la sonrisa displicente. La aguafiestas no es un mero recurso discursivo fugaz, sino que es una toma de posición hacia las maneras de vivir: bien como dice el nombre se arruinan las fiestas, un plural que arremete con la fuerza de poner a dormir esas *son-ri-sas* antes fuertes y ahora cada vez más bajas, más pensativas. Sin embargo, como explica Ahmed, la recepción del discurso feminista-aguafiestas no suele ser bueno, sino que instituye a este sujeto como uno enojado, malo, infeliz —en los términos de una felicidad como ejercicio de sometimiento—. Esta construcción social de las feministas como seres enojados y disfóricos es analizada por Audre Lorde en su famoso artículo *Uses of Anger: Women Responding to Racism* [Usos del enojo: Mujeres respondiendo al racismo]. En dicho texto, la feminista estadounidense sostiene: “My response to racism is anger”¹ (Lorde, 2017, p. 22), exponiendo la idea de que su existencia como feminista en el seno de lo común está provista por el enojo como gesto escritural y gesto crítico. Incidir en los guiones de felicidad imperantes, desde la desmesura, es una forma de crítica en sí: desbordarse en los afectos, ingresar el sentimentalismo al activismo racial es una potente forma de articular resistencias.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

If I speak to you in anger, at least I have spoken to you: I have not put a gun to your head and shot you down in the Street; I have not looked at your bleeding sister's body and asked, 'What did she do to deserve it?'². (Lorde, 2017, p. 31).

A través de la cita anterior Lorde revierte la dicotomía feliz-bueno o triste/enojado-malo, tensionando los modos en que actúa el ascetismo de la felicidad que, lejos de ser formas pacíficas, son meras fachadas de un régimen opresor y asesino. El enojo se constituye como una esfera ontológica de la existencia feminista antirracista y aguafiestas al momento de desistir del uso del adverbio “angrily” por “in anger” como sustantivo: se vive *en* el enojo y no *con*; una pequeña pero importante diferencia que supone la exigencia de una territorialidad desplazada. No cabe duda que el feminismo recompone y refunda la corporalidad femenina a través del signo negativo del afecto enojo, que deriva en una política de resistencia: el enojo como forma de resistencia “implies peers meeting upon a common basis to examine difference, and to alter those distortions which history has created around our difference”³ (Lorde, 2017, p. 29). El enojo, en esta teoría significa la constitución de cuerpos insubordinados, formas de existir bajo el signo del constante cuestionamiento de las diferencias arbitrarias que instauró la Historia, para hablar con Lorde. Esta manera de hacer-cuerpo en lo disfórico genera un registro insubordinado de prácticas corporales y discursivas al servicio de una resistencia.

Esta perspectiva sobre el enojo en Lorde es palpable en la discursividad de Claudia Rodríguez, expuesta en una entrevista con la militante travesti argentina Marlene Wayar:

A mí lo que me desespera de todo este cuento es que me siento demasiado tonta como para poder elaborar mi rabia... Soy solamente una resentida que siente cosas, ¿ya? Y que como además de todo lo que ha pasado en la historia soy incapaz, me han hecho incapaz de elaborar esta rabia que tengo y esta necesidad de venganza que tengo. (2019, p. 31).

Resulta evidente poder pensar a la felicidad incluso como gramática de enunciación en tanto instaure modos de hablar y de hacerse entender. El enojo parecería acercarse a un registro prealfabético, incluso cercano al balbuceo de la glosolalia, una concatenación de fonemas entendible a medias. La felicidad se torna en normativa discursiva.

I speak out of direct and particular anger at an academic conference, and a White woman says, 'Tell me how you feel but don't say it too harshly or I cannot hear you'. But is it my manner that keeps her from hearing, or the threat of a message that her life may change?⁴. (Lorde, 2017, p. 23).

Como apreciamos en la cita anterior, la feminista blanca pide una enunciación ascética, sin enojo, a lo que Audre Lorde se pregunta si ese enojo, eso que supuestamente resulta inentendible para la feminista blanca, no esconde una verdad dislocadora de los regímenes felices a los que apela. El gesto feroz de pedir calma afirma la pérdida de la perspectiva crítica que puede generar el enojo en tanto exterioridad constitutiva de un discurso completamente normativo y reglado. El enojo, sin lugar a dudas, evidencia el rol de los afectos en tanto posibilidad de incidir en la conformación de las subjetividades. Si Marlene Wayar propone que “la materia tiene una memoria.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Se va a quebrar en aquel lugar en que se quebró” (2019, p. 32), la ira contenida de una feminista es la explicitación de la herida: allí donde el dolor corta la voz en el grito enojado, se encuentra el meollo del problema. Claudia Rodríguez agrega: “Estoy haciendo un esfuerzo por ser inteligible, pero tanta rabia y me pongo a tiritar porque la precariedad o el haber nacido donde nací me supera” (Wayar, 2019, p. 41) demostrando que el afecto se expone en el cuerpo, que posee una materialidad, y que el gesto escritural o discursivo del enojo es un amplio despliegue de lo que las políticas afectivas de la felicidad producen: sometimiento y opresión. La aguafiestas grita, la travesti grita, “la mujer negra grita para ser oída y porque grita, se convierte en el origen de un mal sentimiento, así que es ella la que debe marcharse” (Ahmed, 2019, p. 176). La exposición del cuerpo allí en el grito —pensado como “la voz en estado *bruto*, puro, la materia sonora sin articulación de significado” (Milone, 2015, p. 24)— supone sin lugar a dudas una política infeliz de interacción: suspende cualquier posibilidad lineal de la *straightpolitik*, lo bueno y lo humano, convocando lo animal, la exterioridad y la carnadura del cuerpo herido, dominado pero no dócil de los feminismos más acérrimos, es decir, convoca en las palabras lo que el cuerpo no puede decir por sí mismo, pero que puede evidenciar con el dolor aquejante de la enojada y triste palabra de su magullada materialidad. El enojo como política de resistencia no es más que la posibilidad de hacer hablar al cuerpo, a esa carne masacrada, ingresar la parte viva y sintiente a estos guiones de felicidad que pretenden una sonrisa falsa constante, docilidad y una cabeza que asienta: gritar y desmesurarse no es más que poner en evidencia la violencia de las políticas de la felicidad y el peso que genera en los cuerpos disfóricos.

Un neobarroso travesti y quejoso

Pensar la obra de Claudia Rodríguez como una poética escritural construida a partir de gestos como el enojo y la aguafiestas latinoamericana, requiere ponerla en relación con la tradición literaria y los círculos literarios legitimados de nuestro continente. Sin lugar a dudas, la desmesura de su lengua y su cuerpo, la materialidad fétida de este sujeto *letrado* —“Llego a mi casa cuando amanece y me quedo feliz dormida y sucia, lamida por desconocidos, penetrada por hombres que no querrán volver a verme... y le mentirán de su deseo por mí a sus mujeres” (Rodríguez, 2021, p. 13)— se condice con la(s) categoría(s) barroco/neobarroco/neobarroso propuesta(s) por diversos críticos literarios.⁵

El travesti⁶ —como recurso literario que desplaza los órdenes simbólicos—, la travesti —como personaje y desplazamiento material del cuerpo heteronormado—, su mismidad y potencialidad se inscribe en esta tradición literaria desde sus comienzos⁷. El movimiento que supone el travestismo —el recurso literario que aboga por la mutabilidad del cuerpo, el desistir de la norma, la metamorfosis, incluso la opacidad a la hora de leer a los sujetos— fue y es uno de los procedimientos por antonomasia de la tradición barroca y neobarroca: un intento por transgredir pero también apostar a formas no cristalizadas de la materia. Esta operación textual tiene relación con la búsqueda de formas heterogéneas y opuestas a la *straightpolitik* y los binarismos de la lengua occidental. Si el barroco y el neobarroco son una expresión anticolonial por excelencia — como explicita Perlongher (2016)—, la discursividad de esta expresión latinoamericana conforma modos de problematizar los efectos que los procesos coloniales y colonialistas han impreso en nuestros territorios. Esta escritura crítica, sin embargo, dista de un tono solemne occidental: lejos de todo ascetismo occidental, la problematización se da en el uso desmedido de la lengua, del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuerpo y el territorio, la reapropiación de las materialidades. Cuando Claudia Rodríguez arguye: “Me maquillo y me depilo porque me gusta que me digan mijita” (2021, p. 13) nos ofrece un modo de pensar la codificación arbitraria de los cuerpos pero también la posibilidad de transgredir la materialidad estanca que suponen los guiones de felicidad, así demostrando la potencialidad del travestismo y como este opera lejos de los discursos felices y paternalistas. Demuestra que en la operación cosmética de su cuerpo puede reconfigurar su cuerpo: la travesti puede ser una “mijita”, borrando todo rasgo que podría acercarse al “masculino”, desarticulando los modos de lecturas de las materialidades corporales felices y capitalistas, por una barroco, es decir, devenida desmesura y obtusa.

No solo es el neobarroco latinoamericano una forma crítica y transgresora de expresión, sino que también es un modo de carnavalizar las estructuras poético-literarias, como así también las sociales. Si al barroco europeo se lo denominaba como una fiesta, un carnaval, al latinoamericano los podemos pensar como un proceso paralelo: la carnavalización. Al intentar tejer un vínculo entre la teoría feminista de Sara Ahmed y la teoría de Nestor Perlongher acerca del neobarroco, nos percatamos la importancia de poner en cuestión a la fiesta, la alegría, la *straightpolitik* y los usos normativos de la felicidad —en tanto reglamentación y codificación de las maneras de existencia de los cuerpos— que se imprimen en las teorías que intentan acercarse a las formas estético-artísticas de expresión latinoamericanas. En el proceso paralelo a la fiesta que significa la carnavalización, vislumbramos la articulación de “uniones arrebatadoras, casi orgiásticas, de cuerpos que se entrelazan, dejándose llevar por la irresistible percusión de un batuque, expresión de la carnalidad que irrumpe en el rouge provocador de sus labios inflamados por la lujuria del ardor” (Perlongher, 2016, p. 59). El neobarroco se erige como un proceso previo a la codificación de las maneras de ordenar los cuerpos en el tumulto que supone la fiesta y los modos de articular felicidad en esta. La carnavalización es una manera de tornar toda instancia social no en una fiesta sino en un desastre, es decir, la potencia de la expresión poética latinoamericana de desordenar antes de que la materia se forme y se codifique. La fiesta supone un orden, un momento específico, un lugar, como así también una manera de comportarse, mientras que la carnavalización es un flujo: no genera un resultado sino una intención, una manera de encarar la sociabilidad y de desestructurar no como producto final sino como medio. Siguiendo con esta idea, no buscamos pensar al neobarroco como producto sino como medio, como una posibilidad de, una manera de entablar algo desde una mera intención improductiva, con respecto a los guiones de felicidad. El neobarroco en tanto flujo, devenir-desorden (Kamenzain, 2016), es una oportunidad de cuestionar las tramas sedimentadas de los lugares de la fiesta; ya no importa quién trabaja y quién disfruta, sino que importa el flujo de corporalidades que poco tienen que ver con un hacer estanco.

Antes de continuar con el presente análisis debemos explicitar el porqué de la necesidad de pensar un barroco en Claudia Rodríguez y debemos preguntarnos cómo delimitar su poética: si barroca o neobarroca o neobarrosa. Podemos, sin lugar a dudas, pensar a esta escritora chilena desde los tres conceptos, pero para este análisis resulta fructífero denominarla como neobarrosa. El neobarroso —como movimiento discursivo en la tradición literaria latinoamericana— es la posibilidad, en el juego de los neologismos perlongheanos, de embarrar el neobarroco. Ambos son procesos que van de la mano —ya que responden a la intencionalidad transgresora y desestructuradora que genera el barroco en su artificio—, pero el neobarroso hace un hincapié en la posibilidad del *tajo-tatuaje*⁸ y el corte, es decir, una operación escritural que se sedimenta en el momento de apuñalar la carne, hacer de la palabra un arma cortopunzante. Si el neobarroco es un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

trabajo de carnavalización de los regímenes realistas a partir de la mitad del siglo pasado, tensionando los registros literarios de las revoluciones socialistas y comunistas —como lo fue la cubana—, el neobarroso es la destrucción y reconstrucción de la carne: destruir y reconstruir lo que el realismo postuló como pasible/plausible de ser cuerpo⁹. Las poéticas neobarrosas generan un proceso dislocador de la materialidad del cuerpo, como ya hemos mencionado, solo que a través de dos acciones: la espacialización y la especialización. El primer concepto remite a la constitución del cuerpo como territorio, mientras que el segundo al cómo se excita/erecta el cuerpo: a la vez que el cuerpo es espacializado (toma relevancia topológica con respecto a discursividades y materialidades de la esfera social) se especializa en maneras de desear (devienen maneras diversas de erección). El cuerpo —en tanto territorio— se convierte en un lugar de habitabilidad en el neobarroso, ya que se entablan lugares y maneras donde el cuerpo experimenta (o no) el gozo. El erotismo se constituye como una manera de entablar mismidad: la posibilidad de que el agenciamiento del cuerpo y las zonas erógenas, a partir del deseo y el goce, articulen inmanencia. Las partes que se erectan en el cuerpo en las poéticas neobarrosas, los registros sintientes/excitantes, conforman maneras de entablar cuerpo, de habitar: “Sí, los guenos quieren pasar piola, pero igual a una se la chupan y te pagan pa que guardí el secreto” (Rodríguez, 2021, p. 43). Sin lugar a dudas, esta posibilidad doble del neobarroso se cristaliza en “la tentación de la masturbación [que] nos es —otra vez— irresistible” (Perlongher, 2016, p. 105). El tajo del bisturí que moldea un cuerpo supuestamente masculino en uno femenino, el maquillaje, la ropa femenina en un cuerpo *no totalmente* mujer, conforman un neobarroso que se erige en la poética de Rodríguez desde su pena y su escritura aguafiestas.

Una manera de desbarrancar, como forma privilegiada de significar en el neobarroso, según Tamara Kamenszain (2016), es otra de las razones por la cual denominamos a esta poeta como neobarrosa. Al arquitectar una escritura donde se vislumbran maneras de desear en la heterogeneidad, maneras de carnavalizar el cuerpo —de desordenarlo— que derivan en una forma de inmanencia, comenzamos a percibir al neobarroso como una posibilidad de entablar maneras de subjetividad de los cuerpos: el deseo y la parte sintiente del deseo comienzan a poner en cuestión las maneras de subjetivación antes codificadas por occidente. No podemos pensar a Claudia Rodríguez como una feminista aguafiestas sin reflexionar sobre los modos de subjetivación que tiene su deseo, sus deseos, y su manera de desear. La carnavalización en el barroco/neobarroco/neobarroso latinoamericano apela a una mixtura de los cuerpos que supone una pérdida de toda homogeneización, una errancia corporal y, por qué no, una errancia significativo-significante del cuerpo: el lexema cuerpo no significa aquello que está escrito en las normativas gramáticas de los guiones de felicidad. La inmanencia comienza a ser también un proceso que se problematiza ya que no hay totalidad estanca, el cuerpo no es uno y los sujetos tampoco. Percatarnos de esto significa poder criticar la fiesta, el territorio donde el cuerpo ingresa a la fiesta y quién ingresa y quién no. Si la fiesta es estatismo, arruinar la fiesta con la excentricidad de lo periférico delimita una manera de socavar la univocidad: la inmanencia de la aguafiestas —como sujeto neobarroso— es heteróclita, híbrida y desestructurada. La inmanencia es signo de que no hay un cierre o un estatismo: la inmanencia en Rodríguez (como poeta neobarrosa y aguafiestas) nos demuestra que no hay posibilidad alguna de no ser heterogénea. Solo queda agregar sus palabras: “EL PRIMER ABORTO DEL QUE FUI CAPAZ, DURANTE AÑOS, FUE EL DE NEGARME A MÍ MISMA... AHORA ABORTO TODO DE LA MISMA FORMA EN QUE VOY AL BAÑO, ABORTO COMO MEO Y CAGO” (Rodríguez, 2021, p. 41).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

No cabe duda alguna que neobarrosa es Claudia Rodríguez cuando habla un argot literario desclasado. Evidenciar el “éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforecencia incandescente” (Perlongher, 2016, p. 94), como gesto propio del neobarroso, se articula como un nomadismo constitutivo del cuerpo discursivo de esta poeta. Si la felicidad —en tanto *straightpolitik*— no es más que la conformación de un cuerpo sumiso y unificado en sus maneras de articular modos de sociabilidad, en esta poética neobarrosa de la queja y el enojo, y lo fluido, tendrá un lugar privilegiado: la suspensión de la capacidad comunicativa de la lengua en el grito enojado es una manera de esquivar la operación unidireccional de la felicidad. El esquivo mensaje en la poética travesti de Rodríguez genera una discursividad que actúa a nivel atómico-corporal, a través de formas saturadas, heterogéneas y artificiosas que expanden la corporalidad, en contraposición a la comunicabilidad que es pura sedimentación y estatismo. El neobarroso dinamita el cuerpo desde adentro con su errancia discursiva: su exceso y superabundancia comienzan a dinamitar la ilusión comunicativa —en tanto que homogeneizadora— de la felicidad.

La eroticidad del afuera en el neobarroso resulta, al final de cuentas, constitutivo. La escritura neobarrosa crea repertorio estéticos completamente eróticos pero con sujetos a los que socialmente no son percibidos desde esta óptica. De esta manera, los cuerpos disfóricos como las travestis y los desclasados son objetos preciados de deseo, objetos que atraen —incluso con violencia— a otros: así como el descamisado resulta de una belleza imprecendente para la Evita de Perlongher en *Evita Vive* (2016), los hombres se enamoran y se excitan con las travestis de Rodríguez porque sus cuerpos funcionan a contramano del cuerpo heteronormado: “Estar dispuestas a todo pero en secreto... para que no duden del hombre, para que no se digo (sic) del hombre que le gusta el pote. La lengua en su pote y los dedos de una travesti” (Rodríguez, 2021, p. 43). Los de afuera —estos sujetos disfóricos para la norma feliz— atraen y crean repertorios eróticos, espacios y experiencias de placer y excitación: diagraman maneras diferentes de erotizar los cuerpos. La excitación de lo profano-infeliz-amoral como la genitalidad de una travesti o la nariz sucia de cocaína, termina por conformar territorialidades no cerradas, lugares de enunciación donde la boca está unida al deseo: hablar es lo más parecido a realizar una felación. La fluidez de un discurso que siente y desea en el afuera vuelve a la posibilidad de desbarrancar, de carnavalizar y abrir los registros discursivos y eróticos a constelaciones no codificadas de lo sensible. Esto ocurre en la poesía neobarrosa no solo hacia su interior escritural, sino también en su recepción: el desbarranco obliga al lector a caer al abismo, o más bien, al barro. Como atraídos hacia un desorden, el neobarroso sedimenta formas centrípetas de desordenar la cotidianidad, lo establecido, “el ritmo de los roces, la rutina cotidiana de los gestos” (Perlongher, 2016, p. 59). Estas poéticas neobarrosas, en especial las aguafiestas, conforman métodos escriturales que atrapan al lector en un remolino donde el erotismo abunda, donde no se experimenta, sino que se explota —en tanto huida de cuerpo normado—: “Tan más cagaos de la cabeza los gueones, hasta les gusta ponerse mi ropa y juegan a que me los violo. Cuando se visten les entra el remordimiento” (Rodríguez, 2021, p. 43). La poesía de Claudia Rodríguez nos desbarranca de tal manera que el barro se cuele entre nuestros poros, nos desborda la fetidez, y ya cuando nos percatamos estamos llenos de basura, remordimiento y hasta aberración por nosotros mismos. El movimiento de la aguafiestas y del neobarroso es tan potente que nos atrae al punto tal de arruinar la fiesta, nuestra cerrada inmanencia: las palabras quedan haciendo eco aún cuando ya se ha ido o ha sido echada de la fiesta. No presenciamos formas de experimentación poética, sino la ebullición misma: formas de hacer de la lengua un volcán. La forma de ebullición del neobarroso se acerca a lo que Emily Dickinson nos dijo una vez:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

On my volcano grows the Grass
A meditative spot —
An acre for a Bird to choose
Would be the General thought —
How red the Fire rocks below
How insecure the sod
Did I disclose
Would populate with awe my solitude.¹⁰ (1960, p. 685).

El fuego que se sacude en la profundidad del territorio y cuerpo de uno, como nos muestra Rodríguez —ejemplo de la posibilidad de ser flujo, devenir-neobarroso y devenir-desorden—, es un magma a la espera de ebullición, ser una mancha en el porfolio de alguien:

De día no se atreven ni siquiera a desviar el ojo por ti, porque presienten cierto peligro, porque una pudiera despertar algo incontrolable que llevan dentro, tan dentro que llega a ser más monstruoso que mi historia, que la historia de mi cuerpo... o más monstruoso que la entrada y salida de silicona y agujas de mi piel. Más monstruosa que mi tolerancia al dolor. (Rodríguez, 2021, pp. 49-51).

A través de la cita anterior vemos como la travestización de su cuerpo abre a una lectura hipertélica donde cuerpo y escritura, como categorías occidentales, son expandidas e incluso se suspende cualquier separación entre estas dos categorías. El cuerpo, en su territorialización y objetualización se vuelve un espacio donde trazar, donde los afectos hacen su efecto, donde la discursividad construye protocolos afectivos de relacionalidad: un acercamiento o alejamiento en función a su objetualidad —“No se atreven ni siquiera a desviar el ojo por ti, porque presienten cierto peligro, porque una pudiera despertar algo incontrolable que llevan dentro” (Rodríguez, 2021, p. 49)—. A su vez la escritura se vuelve al cuerpo en el tajo-tatuaje. El soporte papel, lapicera o lápiz, no son necesarios ya que hay otras maneras de ingresar el signo a la vida social: “La entrada y salida de silicona y agujas de mi piel” (Rodríguez, 2021, pp. 49-41). Agujas y silicona moldean el cuerpo, este espacio donde —tras su objetualidad— se comunica, se intercambia y se generan protocolos de relacionalidad. El cuerpo es escritura porque el ojo desviado del que habla Rodríguez lee al cuerpo, lee el tajo, incluso el dolor del cuerpo, así como la escritura es cuerpo porque la sola entrada de esta travesti es el rechazo a un peligro. El cuerpo travesti se fragmenta en su hipertélica existencia, no hay progresión ni destino, sino formas de habitar y deshabitar los protocolos represivos que instauran los regímenes felices propios de la *straightpolitik*.

La queja y la posibilidad de ser una aguafiestas en Rodríguez nos impele como lectores. Indemne no puede salir el lector de este remolino llamado poesía neobarrosa. En términos de Perlongher, la poética neobarrosa desbarrancada de esta autora chilena genera lo que solo la carnavalización de este territorio puede: las “gotas seminales del lector manchan la página tatuada de inscripciones —huellas aún húmedas— de quien escribe aquello que lee mientras se masturba” (2016, p. 104).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Volver a Rodríguez: habitar como crítica en sí misma

A través del recorrido teórico-crítico realizado anteriormente, resulta pertinente detenernos, puntualizar, y explicitar estos cruces transdisciplinarios que se presentan en la obra de Rodríguez. Como habíamos mencionado al principio, la propuesta del análisis de esta poética es la sospecha de que esta escritura es ampliamente reticente a las tecnologías y guiones de felicidad, como así también a las maneras de narrar y entablar cuerpos, una crítica acérrima a las manera de hacer cuerpo/s, y que, por lo tanto, lejos de pensarse como ejemplo, se erige como un texto clave, casi modélico, de una apuesta crítica donde responder a la sociedad moderna neoliberal. A través del uso de la figura travesti, como política/poética latinoamericana neobarrosa, podemos afirmar que se instaura un proceso de re-ontologización y re-afectación de las tramas discursivas, que se pretendían estancas —por los protocolos de habitabilidad que instaura la felicidad— y ahora pueden percibirse mutables, descristalizados. Para asentar estas ideas es que retomaremos los tres conceptos que hilan el entramado teórico para vincularlos con la producción artístico-crítica de esta poeta.

En primer lugar, habíamos abordado la noción de felicidad como un tópico clave del giro afectivo en tanto se entabla como una (bio)política de los cuerpos. Esto, sin lugar a dudas, derivó en la construcción de criterios morales para evaluar las formas de habitabilidad en el seno de lo social, y por lo tanto, constituyó una práctica objetivante, que deriva en la subjetivación, de los cuerpos como posibilidad de leerlos, analizarlos, y en especial, juzgarlos. Bajo estos criterios, que tienen como fin las concreciones de corporalidades sumisas —con respecto a los roles heteropatriarcales, mencionados con anterioridad—, los sujetos son subjetivados bajo el signo de lo eufórico y lo disfórico. Estos polos valorativos son fundamentales para abordar esta poética porque son el signo que va a permear la discursividad travesti de Claudia Rodríguez, es decir, teniendo en cuenta que su cuerpo es siempre un signo negativo en el seno de la sociedad feliz y capitalista, ella no tiene más que habitar desde esa exterioridad. La poeta dice: “Cuando vi morir a King Kong supe que era a mí a quien la industria estaba matando, no se puede ser tan grande, tan fea y vivir en el centro de la ciudad” (Rodríguez, 2021, p. 39), como diciéndonos que su cuerpo es feo —bajo el signo de lo disfórico— y que por esa misma razón es expulsada. Un King Kong que cae del Empire State es congruente a una travesti chilena, como Claudia Rodríguez, que decide abrir la boca, colgarse de algún rascacielos chileno y gritar: la imposibilidad misma. “Siempre los malos de la película morían o quedaban tullidos, ninguno se salvaba de su cruel destino” (Rodríguez, 2021, p. 39), y en eso la poeta no es excepción: su cuerpo es permanentemente puesto en el filo del daño por la peligrosidad que representa. La travesti es expulsada del centro de la ciudad, como símbolo de la pérdida de toda participación en el *agora*. Su negatividad es la pérdida de toda posibilidad de entablar un discurso porque nada de lo que dice es prominente en cuanto no representa una contribución al bien común, es decir, la felicidad. El sujeto es disfórico y sus discursos, discursividades y cuerpo(s) también lo es: todo es malo, todo es infeliz. Frente a ese manto de infelicidad que se instaura en la travesti es que Rodríguez arguye: “Mi cuerpo, mi deseo y todo mi mundo fueron excluidos de todo lo importante de la nación, por razones semejantes a lo peligroso” y que bajo esa operación excluyente de la sociedad feliz es que se produjo “la peor de las violencias de la modernidad... Me refiero a la incapacidad de defendernos, de defender nuestro derecho a existir aquí, en este territorio, raras, feas, maltrechas” (Rodríguez, 2021, pp. 67-68). Como podemos apreciar, el uso constante de adjetivos disfóricos, es decir, no-felices, expone la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

construcción también disfórica de Claudia sobre su propia corporalidad, deseo, mundo: la propia travesti se instaura fuera de los límites de lo bien pensante. Esta operación de salida y escapada, ante saberse ya denostado por la sociedad feliz en su conjunto, resulta fructífera para ya constituirse como un contradiscurso. Claudia Rodríguez toma la delantera al decidir huir, no volver a donde no la reciben, es decir, irse como recurso crítico y político en tanto la retirada es marcar el límite que puede trazar la travesti con respecto a los protocolos de habitabilidad que quiere abrazar. Irse y apostar a la retirada es evidenciar que las travestis no quieren estar en esta sociedad —en tanto feliz— sino que quieren refundarla, rearticularla: quieren hacer un espacio donde King Kong pueda subir y habitar el centro. Sin embargo no solo la retirada del sujeto de esos espacios es la búsqueda por nuevos protocolos de habitabilidad, sino también la denuncia explícita de que la travesti no puede ni en los bordes habitar, porque su cuerpo es tan negativo que ni siquiera puede ser contado como uno. La travesti es expulsada a tal punto que ni su propio cuerpo puede habitar y esa es la mayor tragedia. Verse impelida a escapar no de la sociedad, pero también de todo territorio es el precio a pagar de estos sujetos disfóricos pero que, sin embargo, entienden que su única manera de habitar —siquiera intentar vivir— es bajo el signo de lo negativo/ajeno:

Travestida y putiando en la parte trasera... fue que conocí a la Franshesca, cuando les pidió a los guardias algo para comer... No la dejaron pasar del portón, y se burlaron ¿Qué querí maricón feo? En medio de la trifulca la travesti gritó ¡! Mátame po!! ¿Creí que te tengo miedo? ¡! Dispara po!!... La Franshesca, fracasada, hambrienta y sin ningún glamour, igual que la Silvia Rivera, esa travesti de stonwell, se enfrentó a la posibilidad de morir y me dejó boquiabierta. Fue la Franshesca la que me mostró sin que lo pudiera entender ese mismo momento... Que las travestis... tendríamos que desarrollar armas déspotas y horrorosas, *para gritar y en último caso sobrevivir*¹¹. (Rodríguez, 2021, pp. 55-56).

No queda duda alguna que el enojo, así como lo diagramaba Audre Lorde —como arma de lucha— es una herramienta de subsistencia. Sobrevivir, así como lo explicita Claudia Rodríguez, no es más que el abrazo de estrategias déspotas y horrorosas como dice la Franshesca. Habitar en el enojo, el grito y la desmesura es un arma política de las minorías, de quienes tienen que sufrir a causa de la resistencia contra los guiones de felicidad. Habitar es arriesgar la vida para una travesti, para Franshesca, sin embargo, es la forma de estar: no hay existencia sin lucha y el cuerpo es lucha. El cuerpo se vuelve manifiestamente político allí donde se exhibe a la luz del día o la oscuridad de la noche —pero, en todo caso, en el ojo de la persona feliz—, donde hace su entrada en el centro de la ciudad. La travesti es un texto incluso sin mostrarse travesti: la lectura ya está codificada y esas desviaciones de los guiones de felicidad se pagan con el análisis y el posterior insulto por percatar a alguien desviado.

“Se dice que la pequeña intimidad que conservo, me excluye del mundo, y que me determina a no ser feliz. Dicen que no se contar historias y desde que me diagnosticaron de incomprensible, enmudecieron la ciudad que llevo adentro” (Rodríguez, 2021, p. 35). Constituirse como un sujeto disfórico es mantener la exclusión del mundo en la piel, marcar a fuego la zona epidérmica que establece el contacto entre el feliz y el infeliz, y que esa exclusión es una determinación. Sin embargo creo que esto que afirmo debe ser tematizado ya que la exclusión, y este es la idea que quiero acentuar del presente análisis, es el enmudecimiento del disfórico en tanto no accede al seno



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de lo social, no así una exclusión del cuerpo propio. Debemos pensar al cuerpo travesti —bajo los marcos teóricos que están puestos en juego en el presente trabajo— como una exterioridad respecto de los discursos imperantes, y no respecto de sí mismo o de sus pares disfóricos. Allí de donde es echada la travesti es que no se la tiene en cuenta, sin embargo, la comunidad heterogénea de desclasados genera asociaciones dispersas y diversas que posibilitan el aprendizaje y el cuidado: como Claudia con respecto a la Franshesca. La voz que calla y enmudece el discurso travesti, como dice Rodríguez en la cita anterior, es quien ignora en tanto su irrupción es desapercibida, pero, si llegase a incidir bajo el signo de la interrupción total como el grito, es que la figura es percibida. Así el grito es una forma de cuidado entre pares disfóricos, como así también denuncia; es un movimiento doble, ya que es aprendizaje y denuncia: aprender y denunciar el ascetismo occidental, la felicidad como fin no deseado, correrse de la sumisión y sus gramáticas, encarar al régimen sensible político alienante que constituye este neoliberalismo moderno feliz.

A través de esta forma meramente moral de felicidad, que se erige como única opción, podemos dilucidar la instauración de una economía afectiva en la cual la acumulación de capital está basada en la elección de modos de vida heteropatriarcales. La felicidad construye modos de relacionalidad como podemos ver a lo largo del trabajo: la objetualidad de los cuerpos conforma modos de acercarse a estos. Ya que esta economía afectiva permea todo ámbito con tintes morales y construye a partir del contacto del sujeto con los objetos, sin lugar a dudas, protocolos de acercamiento y habitabilidad, podemos entender la figura de los guardias y la operación crítica que traza Rodríguez en torno a ellos. Si los guardias insultan a ese maricón feo, para hablar con las palabras de la poeta, lo hacen en tanto preservan su moralidad: su estatuto eufórico. El acercamiento de las personas *bien* a las personas *malas-feas* bajo el mismo signo disfórico. Aun siendo bueno, el feliz se acerca negativamente al malo, porque así lo suponen los guiones de felicidad. No se trata de pensar que el bueno es contradictorio o malo, sino pensar en qué opera —ideológicamente— para acercarse, o más bien, impedir el acercamiento. Los *buenos*, como personas morales —en tanto tienen como fin último buscar la felicidad—, deben habitar lo bueno, y si se acercan a lo malo, tiene que ser en tanto asco e infelicidad. “Ustedes no saben del terror que se siente al mirar el odio podrido en los ojos de los hombres que nos buscan para tener sexo, sexo que es imposible que sea sexo, porque es venganza” (2021, p. 75), arguye Rodríguez, reflexionando sobre el signo negativo que tiñe a estos pretendidamente buenos: “El juego de asfixiarme para reconciliarse desesperadamente ellos con sus fracasos, por sus pichulas deformes que no penetran, ni acarian” (Rodríguez, 2021, p. 75). El cuerpo disfórico de la travesti es espacio donde el bueno deposita su fracaso. Instaurar una relacionalidad supone que el acercamiento instaure el valor ontológico del otro: la relacionalidad permea al ser. Dependiendo de cómo el bueno se relaciona con el otro es cómo lo percibe.

Con sus tulas picos insignificantes, secos... incapaces de eyacular, creyendo que nos pagan con su imposibilidad de sentir, porque nunca alcanzaron a sentirse hombres, por esa hombría roma, desenchufada... porque nunca penetraron, ni acariciaron, ni rozaron sin sus tulas... y el haber nacido así trancos y maltrechos, los obliga a vengarse a toda costa con nosotras, desarmados, por sus escombros, con las mariquitas pobres, a las que desde siempre dicen que merecemos morir. (Rodríguez, 2021, pp. 75-76).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Así como podemos ver, la travesti, en tanto negatividad se vuelve depósito de la negatividad del feliz. El sujeto disfórico es exterioridad/ajenidad en tanto soporte la carga de basurero: portar lo malo como así también ser el receptor de lo malo que tiene el —pretendidamente— bueno. La felicidad, en este caso, es la traza de una corporalidad buena que debe instaurar una contraparte, no solo para diferenciarse, pero para también volcarle lo que no debe poseer. Si el cuerpo heteronormado se erige desde un no-fracaso, entonces esos fracasos ocultos deben ser trasladados a su contracara, a su otro. El sujeto eufórico no es eufórico en tanto tal si es que no puede desmarcarse de su opuesto: necesita la construcción de un afuera para justificarse. La objetualidad, en este sentido, es relacional porque necesita de otro a quien torturar como garantía de la inmanencia del bien, del feliz. El disfórico está presente solo en forma de basurero porque se necesita un chivo expiatorio, pero también alguien a quien trasladar la infelicidad. Que los buenos —retomando el ejemplo de los guardias— se alejen, constituye la preservación de su propia economía afectiva. Alejar al otro, insultarlo y afiliarse entre estos buenos para maltratarlo constituye, ni más ni menos, que la preservación de sus economías morales y afectivas: mantener la positividad en tanto no ajenidad de los guiones de felicidad.

Correrse de la moral de la felicidad, como única opción de concreción de vidas vivibles y protocolos de habitabilidad correctos, es una necesidad clara en la poética travesti de Rodríguez bajo la articulación de un discurso crítico-político corrido de las lógicas impuestas. Si habíamos explicitado al enojo como una dislocación de las gramáticas felices, en tanto comunicación cristalizada y recta, esta escritura es enojada como respuesta a esas mismas gramáticas alienantes y reificantes de las corporalidades. La constante ortografía desviada —para no decir errores de ortografía— que se presenta a lo largo del texto, en las citas a la poética de Rodríguez, responden a este gesto de “narrativa traba cruzada interrumpida, maltrecha, contradictoria, desobediente, acorralada totalmente anti lineal porque somos así” (Rodríguez, 2021), que es la contestación a ese petitorio que comenta Lorde cuando le piden que hable sin ser agresiva porque no se entiende. Rodríguez habla en su agresivo analfabetismo travesti como manera de evidenciar el cuerpo textual que es la travesti: un cuerpo inconexo, no lineal, interrumpido y desobediente. No es solo una crítica, como lo es en Lorde, sino es un índice de lo que significa existir como travesti. Demuestra que su gramática corporal es el aborto a sí misma ((Rodríguez, 2021), como evidencia de un cuerpo hipertélico, derruido y que toda capacidad de inmanencia es infructosa, a menos que sea bajo el signo de lo heteróclito. La corporalidad travesti se aborta a sí misma, se retrae y contrae al ritmo de esa lengua sucia, mala y mentirosa, que instituye una re-ontologización del discurso feliz: la ontología humano neoliberal y feliz no es posible, porque el estatismo es sumisión. Ese aborto, porque “AHORA ABORTO TODO DE LA MISMA FORMA EN QUE VOY AL BAÑO, ABORTO COMO MEO Y CAGO” (Rodríguez, 2021, p. 41), es la puesta en práctica de una ontología siempre fracturada, donde el ser no es algo estático sino un campo de posibilidades; donde no podríamos hablar de una manera de hacer cuerpo sino maneras de hacerlos. Se re-ontologiza el cuerpo (en tanto materia anteriormente estanca) a la vez que se re-afecta las maneras de habitar, porque que sea disfórico con respecto a los guiones de felicidad, solo anticipa el derrumbe del concepto de cuerpo occidental. En este punto es que el enojo como gramática desviada del cuerpo, re-ontologización del mismo, se une con la potencia del neobarroso en tanto difuminación del cuerpo en tanto tal, por uno constituido en su variabilidad erótica —su espacialidad y especialidad—. El feminismo enojado se une con el neobarroso porque son dos posibilidades de mostrar la potencialidad del cuerpo travestido, travesti y por travestirse:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nosotras las travestis ni siquiera somos conscientes de las características de nuestra potencia. Un día podemos llamarnos Lady Godiva o Rapunsell, otro día ser Marta la número uno o la Quintrala y terminar la semana como Madame Butterfly o la Momia. Cada uno de los nombres que momentáneamente llevemos, nos establece como sujetas con “un verbo, un sujeto y un predicado”; hipótesis, ensayos y errores. (Rodríguez, 2021, p. 39).

Sin duda la potencialidad del cuerpo travesti es la del ensayo y error, un cuerpo que al ya saberse erróneo ensaya sobre esa misma incorrección y articula maneras de seguir existiendo. El enojo es exactamente eso, articular maneras de seguir viviendo más allá de la incorrección que suponen las gramáticas y guiones de la felicidad. Hay una constante entre estas tres ideas de postular una habitabilidad desde la incorrección, el fracaso y el error, y esa es la valencia que encontramos a partir del texto de Claudia Rodríguez: un pensamiento transversal que pueda leer tanto literatura como sociedad, tanto crítica como teoría, como amalgamiento de los cuerpos, refundición y rearmado de los mismos.

La elección de la presente poética se basa, sin lugar a dudas, en este lúcido amalgamiento entre una práctica neobarrosa y el uso del enojo, la infelicidad y el signo de la feminista aguafiestas, en la escritura poética. Estos gestos teórico-críticos, y su puesta en juego en el terreno de lo artístico, es lo que dota a Claudia Rodríguez de una voz privilegiada para estudiar la posibilidad de desajustar el espacio social, ya que evidenciando la finitud del cuerpo en tanto materia, pero no por eso la infinitud de sus metamorfosis, instaura potentes posibilidades de contradiscursos. El desistir del mandato patriarcal que supone estatismo es destrozado en el cuerpo de Rodríguez, y de allí la obra configura esta valencia transfeminista, enojada y neobarrosa.

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos no solo podido acercarnos a nuestra hipótesis principal, sino que también profundizado en ella, accediendo a fructíferos análisis. En primer lugar, logramos evidenciar la reestructuración de las categorías cuerpo y texto en los intentos de dislocación de los regímenes discursivos y materiales de la felicidad. En este sentido, el cuerpo emerge allí donde el texto no puede significar y viceversa. Cuando la palabra no tiene posibilidad de desajustar las valencias ontológicas reificantes de la discursividad feliz, el cuerpo ingresa en/a el texto, y viceversa, donde la afección comunica al mostrar las heridas en el enojo y el grito. Des/re-estructurar los guiones de felicidad, desde la enunciación aguafiestas y el enojo, solo se hace posible bajo la presencia de un modo de hacer cuerpo que esté dislocado, un cuerpo que en el no corresponder a la norma pueda articular el opresivo dolor en una expresión. En segundo lugar, vemos como este desborde de los afectos, en el cuerpo escritural, se entabla como forma privilegiada del neobarroso latinoamericano en tanto tradición literaria anticolonial/ista. La traslación del objeto cuerpo en las derivas del barroco latinoamericano se erige como el proceso de escritura por antonomasia del mismo, por lo que desbordar desde un feminismo que exponga las fronteras corporales y las cuestione, constituye un importante foco de experimentación. En este sentido, desistir de los guiones de la felicidad, la objetualidad feliz como manera de hacer-cuerpos buenos, se evidencia en la errancia social como una errancia en la fiesta: la carnavalización que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

instaura el cuerpo travesti, feminista, aguafiestas y enojado sale de los guiones esperables de la fiesta, es decir, de toda inmanencia occidental estática. El sujeto disfórico nunca es centro, siempre es exterioridad tanto en la diversión como en la reflexión; siempre es un cuerpo dislocado. Desistir de las fiestas y aguardar las fiestas, en este sentido, no es perderse de toda instancia social sino evidenciar la codificación y reificación —en pos de una dominación sistemática— de los cuerpos en el seno de lo social. Claudia Rodríguez es una aguafiestas porque está en el margen de una pretendida normalidad y habita pequeñas filiaciones anónimas y diversas: “En Santiago, en cada una de las calles debe haber una familia pequeña y extraña como la mía... ¿Qué sería de Santiago sin nosotras?” (2021, p. 5). Ser aguafiestas es mantener filiaciones, modos de hacer comunidades monstruosas, asquerosas y sucias.

Queremos volver una vez más a la noción de neobarroso y aguafiestas para insistir cómo la unión de estas categorías que parecerían estar tan alejadas en sus tradiciones teórico-críticas —una estético-literaria y otra del campo feminista del giro afectivo—, nos resultan de relevancia para leer esta poética travesti. Si el travestismo es la mutabilidad del cuerpo, el desistir de la norma y la normativización de los cuerpos, derivando en una opacidad en la lectura de las corporalidades binarias anteriormente sedimentadas, este recurso literario del neobarroso constituye un índice de la desmesura corporal. Si la aguafiestas es la insurrección del cuerpo oprimido bajo los guiones de felicidad, el abandono del cuerpo binario y la constitución de una exterioridad con respecto a la organización represiva de los cuerpos y a las discursividades que estos entablan, entonces esta figura crítica del feminismo propuesto por Ahmed (2019) —en articulación con el grito y la feminista enojada de Lorde (2017)— se entabla como una desmesura de la lengua, a la vez que también del cuerpo. Ambos procesos de desmesura —lengua y cuerpo; texto y cuerpo— se entablan como necesarios para trastocar el uso normado y binario de los cuerpos, combatir el ascetismo con esta escritura que, al usar la palabra como arma cortopunzante, deforman y reforman el estatismo corpóreo de los guiones de género, instauran un orden topológico entre los sujetos y objetos, redefinen la objetualidad de la felicidad, y las anteriores apreciaciones acerca de la materia —como objeto afectado-afectante y afectivo—. Ambas teorías constituyen un desbarranco con respecto a la norma, una deshomologación de las maneras de existencia: dos aparatos teórico-críticos que pueden ser unidos —para pensar poéticas como la de Claudia Rodríguez— para desbaratar toda inmanencia y estatismo, a la vez que denunciar ambos procesos. La poética travesti de Rodríguez es neobarrosa y aguafiestas, y amalgama estas dos propuestas, como concreción de cuerpos, que en la escritura sobre/en/de estos, con el tajo-tatuaje propuesta por Sarduy, se leen maneras de desarreglar lo mítico, la metafísica y lo que creíamos que era inherente al ser humano, y que solo correspondía a órdenes arbitrario y normativos de la vida social.

Si el grito es la suspensión del *logos*, para hablar con Milone (2015), y el neobarroso apunta también como uno de sus objetivos principales a suspenderlo, podemos afirmar que gritar, como manera de instaurar discurso en el neobarroso, resulta imprescindible. El cuerpo sucio, no descomponible y cosmético de la travesti como manera saturada de representación, se erige como una escritura crítica de los regímenes de felicidad en tanto construcción de corporalidades y subjetividades regladas. La travesti y su grito, sin lugar a dudas, son la posibilidad de suspender aquellas arbitrariedades históricas que definen los modos de dominación y sometimiento de los cuerpos. Cuando La Delirio arguye que Claudia Rodríguez no escribe Literatura, sino algo menor, se afirma nuestra hipótesis del neobarroso como un devenir-desastre en la escritura:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La Delirio me grita en la calle: eeeellla la poeta... ¿Qué pretenciosa soy, cuando deci que escribí poesía? Nada de lo que me lees, rima ¡!Maraca!! Escribir es otra cosa, no lo que deci que hacía. La escritura primero que nada ¡!Weona!! es de cosas bellas, no porquerías... La poesía, como deci vo, no e ni amarga, ni venenosa. (Rodriguez, 2021, p. 17).

De esta manera, el grito de La Delirio que parecería confrontar no es más que la afirmación de una poética travesti: las existencias menores, esas que devienen fronteras de la humanidad, no responden a los guiones de lo feliz y bueno. Contar las miserias, y en esto tiene razón La Delirio, no es Literatura, agregamos nosotros, es neobarroso. Esta expresión literaria devenida menor que es el neobarroso no deja de afirmar desmesura, desborde y por eso en lo desviado de la travesti se erige un “espacio de profundas verdades en términos de decir cosas dolorosas, decir la verdad de tal manera que aunque sea dolorosa sí podamos hablarlas entre nosotras protegidas por nuestra intimidad” (Rodriguez, 2019, p. 34).

Ya para concluir solo nos queda postular, una última vez, la necesidad de seguir abogando por estos registros desmedidos que continúen cuestionando y tensionando los guiones de felicidad que siguen sometiendo a esos cuerpos que habitan las fronteras de lo decible y vivible, desde un modo de habitar siempre menor, desordenado, y fétido.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Dickinson, E. (1960). *The complete poems of Emily Dickinson*. Nueva York: Back Bay Books.
- Horne, L. (2021). *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Kamenzain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Lorde, A. (2017). *The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House*. Londres: Penguin Random House.
- Milone, G. (2015). *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Córdoba: Portaculturas.
- Perlongher, N. (2016). *Prosa Plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Rodriguez, C. (2021). *Poesía travesti*. Córdoba: Ediciones Té de boldo.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wayar, M. (2019). El arte de re-sentir. Puentes transfronterizos entre lo oral y lo escrito. Entrevista a Claudia Rodriguez. En Autor, *Travesti: una teoría lo suficientemente buena* (pp. 29-44). Buenos Aires: Muchas Nueces.

Notas

¹ [Mi respuesta al racismo es enojo]. Nota: todas las traducciones del inglés son propias.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

² [Y si te hablo en el enojo al menos te hablé: no te puse un arma en tu cabeza y disparé en la calle; No miré al cuerpo sangrante de tu hermana y pregunté ‘¿Qué hizo para merecerlo?’].

³ [Implica el consenso, entre pares, de principios básicos para examinar la diferencia y alterar aquellas distorsiones que la historia creó alrededor de nuestra diferencia]

⁴ [Alzo mi voz desde el enojo en una conferencia académica y una mujer blanca dice: “Contame cómo te sentís pero no lo digas tan agresivamente o no te podré escuchar”. ¿Pero son mis modales lo que la apartan de escucharme o la amenaza de un mensaje que podría cambiar su vida?].

⁵ Para tener una clara perspectiva de qué hablamos cuando hablamos de barroco y neobarroco proponemos el texto de Sarduy (1987), ya que con maestría logra sintetizar las cuestiones fundamentales, así como en Perlongher (2016) la deriva neobarrosa.

⁶ “El travesti, y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad con su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje... en su juego” (Sarduy, 1987, p. 91). Este simulacro hipertélico vuelve al cuerpo cosmético —en el sentido que pertenece al *cosmos*— ingresando, de esta manera, lo reprimido a la escena social, justo allí donde fue expulsado. Al poner en cuestión el cuerpo, y la construcción de una representación más allá de la convención, este se vuelve texto a la vez que el texto cuerpo: “La escritura corporal, al contrario, al dibujar la letra muerta sobre la piel, sitúa al hombre en su cenit: el reino del símbolo” (Sarduy, 1987, p. 92). En este sentido, el gesto escritural travesti y la instauración de un sujeto discursivo dislocado se produce en el reino del símbolo, allí donde antes fue trazada toda inmanencia y ahora arena de disputa. Debe aclararse, no obstante, que la travestización de la escritura no supone la utilización de personajes travestis como condición *sine qua non*: una escritura travesti es el trabajo con el cuerpo, la saturación del imaginario que no siempre suceden en los personajes travesti-trans.

⁷ Prueba de esto son la narrativa de Severo Sarduy, Marosa di Giorgio, Virgilio Piñera, Silvina Ocampo, Nestor Perlongher, Reinaldo Arenas, José Lezama Lima, María Moreno, Alfonsina Storni, entre otros escritores.

⁸ “La ideología del tatuaje —según Etienne—: ‘En una sociedad en que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente, para siempre’” (Sarduy, 1987, p. 95). El tatuaje se constituye como la memoria que *so-porta* la carne, una forma explícita de cargar con el peso del pasado.

⁹ Muchas de las poéticas neobarrocas coinciden con la definición del neobarroso, lo que significa que no son términos excluyentes sino interrelacionados. Si bien el neobarroso fue pensado por Perlongher para los territorios del Río de la Plata de finales de siglo, su teoría puede ser trasladada a otras territorialidades y temporalidades del continente latinoamericano.

¹⁰ [En mi volcán crece el Pasto/ Un espacio meditativo—/ Una tierra para un pájaro a elegir/ Sería el pensamiento general—/ Cuan rojo el fuego se agita debajo/ Cuan insegura la Tierra/ Se me ha revelado/ Poblará de terror mi soledad].

¹¹ Las cursivas son propias.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43368>

La escatología como sublevación y contraconducta en Michel Foucault

Rodrigo Baudagna

Universidad Católica de Córdoba – CONICET, Córdoba, Argentina

robaudagba93@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0480-9056

Recibido 8/07/2023. Aceptado 1/09/2023

Resumen

En este escrito se indaga en las reflexiones de Foucault sobre la escatología en cursos, artículos y entrevistas realizados en el año 1978 y 1979. El punto de partida es el curso *Seguridad, territorio, población*, en particular las clases de 1978, el cual es puesto en diálogo con los artículos y entrevistas de Foucault sobre la Revolución iraní. La hipótesis propuesta es que estos textos están atravesados por intereses comunes y que, en torno a sus conceptos claves de contraconducta, sublevación y espiritualidad, hay una clara conexión a través de la figura religiosa de la escatología. A pesar de la escasa precisión del concepto de escatología en Foucault, es posible delimitar las características principales y el uso particular que el filósofo francés hace de este término, al que despoja de determinaciones religiosas específicas y le otorga un sentido ético-político como interrupción de una continuidad histórica en relación a la sublevación y la resistencia.

Palabras clave: *Foucault; escatología; contraconducta; sublevación; interrupción*

Eschatology as revolt and counter-conduct in Michel Foucault

Abstract

This paper explores Foucault's reflections on eschatology in courses, articles and interviews produced in 1978 and 1979. The starting point is the course *Security, territory, population*, in particular the 1978 classes, which is put in dialogue with Foucault's articles and interviews on the Iranian revolution. The hypothesis proposed is that these texts are crossed by common interests and that, around their key concepts of counter-conduct, revolt and spirituality, there is a strong connection through the religious figure of eschatology. Despite the scarce precision of the concept of eschatology in Foucault, it is possible to delimit the main characteristics and the particular use that the French philosopher makes of this term, which he strips of specific religious determinations and gives it an ethical-political sense as an interruption of a historical continuity in relation to revolt and resistance.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Keywords: Foucault; eschatology; counter-conduct; revolt; interruption

Contraconductas escatológicas¹

Dentro de la obra de Foucault, el año 1978 marca un punto de inflexión importante no sólo por lo relevante de los conceptos planteados en sus textos, en los que por ejemplo se desarrolla la noción de espiritualidad que Foucault utilizará en sus cursos posteriores del Collège de France, sino también por su viaje a Irán que, en conjunto con los textos periodísticos y las entrevistas que dio al respecto, constituyó una gran polémica en la que Foucault se ha visto involucrado hasta el día de hoy. Ahora bien, en el cruce entre el curso dictado en 1978: *Seguridad, territorio, población*, y los textos sobre Irán, se encuentran las nociones de contraconducta y de escatología. Esta última, en particular, constituye un concepto significativo para comprender la forma en que Foucault se acerca a la teología y a ciertos movimientos revolucionarios de tinte apocalíptico. A estos se los ha leído, en general, como movimientos totalitarios² al considerar esta forma secularizada de escatología como revolución política, y de hecho las consecuencias la Revolución iraní lo atestiguan, pero lo relevante es la manera en que Foucault parece encontrar en cierta forma de escatología un potencial de sublevación antitotalitario.

Según indica Senellart (2013), durante los últimos años de enseñanza en el Collège de France, Foucault indaga en una historia otra del cristianismo a partir de tres elementos fundamentales: el de la fundación, el de la escatología y el de la relación entre los poderes temporal y espiritual. Este segundo elemento, que es el que interesa para este trabajo, es abordado por Foucault (2006) en el curso *Seguridad, territorio, población* [1977-78], así como también mencionado brevemente en el último curso que dictó en el Collège de France: *El coraje de la verdad* (2010)³. Particularmente en el caso del primer curso, que es el punto de partida de estas indagaciones, Senellart (2013) señala que Foucault se basó en la obra de Norman Cohn (*The Pursuit of the Millennium*) para su concepto de escatología (que se sostiene sobre una indistinción entre escatología y apocalíptica), así como también para los datos históricos de los movimientos milenaristas medievales. Sin embargo, también es importante considerar como fuente la obra de Ernst Bloch (*El principio esperanza*), que señala Foucault (2017) como una importante lectura previa al viaje a Irán, es decir, durante el dictado del curso de 1978.

Tomando fundamentalmente a la obra de Cohn como fuente, para Senellart (2013) Foucault entiende a la escatología como todo pensamiento milenarista según el modelo apocalíptico heredado de la tradición judía, así como también la concibe en términos de impugnación radical del orden social, político y religioso establecido. Esto, como veremos posteriormente, es fundamental para comprender la caracterización de la creencia escatológica como contraconducta, ya que Foucault, al menos a la hora de analizar los movimientos milenaristas medievales, desplaza a la escatología hacia las formas de resistencia al poder pastoral, es decir, a los márgenes del cristianismo.

Senellart (2013) plantea una cuestión fundamental en relación a la definición foucaultiana de escatología, ya que indica que Foucault utiliza el término en dos sentidos: por un lado, cuando Foucault señala que el cristianismo no es una religión de escatología, circunscribe esta última a los márgenes de la religión y, por tanto, a los movimientos de contraconducta; pero, por otro lado, señala que la Iglesia funcionaba en una temporalidad escatológica de salvación y unificación de los fieles al fin del tiempo. Para resolver este problema terminológico, Senellart establece una distinción conceptual y reserva el término apocalíptica para el primer sentido, mientras que escatología sería únicamente un pensamiento teleológico de integración



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en la expectativa del fin de los tiempos, es decir, la conformación de una economía de salvación orientada a un fin que está fuera del tiempo⁴.

Para este trabajo, a diferencia de la propuesta de Senellart, mantendré el término *escatología* tal como lo utiliza Foucault, ya que en sus textos principalmente remite al primer sentido del término. Además, en ambos sentidos de la escatología lo que está en juego es la finitud del tiempo, sólo que guardan una relación diferente con el poder pastoral. Mientras que existe una temporalidad escatológica en la Iglesia, los movimientos de contraconducta plantean temporalidades otras y fines inminentes que servían para disputar el poder de conducción del pastorado. Por esto, con estas escatologías como contraconductas puede hablarse de “contra-economía de salvación” (Catalina, 2017), en la medida en que disputaban la pretensión del gobierno pastoral eclesiástico de ser el único garante del acontecimiento futuro de un reino celestial.

Es, precisamente, el concepto de contraconducta el que permite aclarar esta dimensión revolucionaria de la escatología. Para Foucault (2006), las contraconductas constituyen formas de resistencia al poder pastoral. “Son movimientos cuyo objetivo es otra conducta, es decir: querer ser conducidos de otra manera, por otros conductores y otros pastores, hacia otras metas y otras formas de salvación, a través de otros procedimientos y otros métodos” (p. 225). Foucault (2006), en *Seguridad, territorio, población*, describe cinco formas de contraconducta: el ascetismo; el establecimiento de comunidades alternativas; la mística; las interpretaciones diferentes de las Escrituras; y la creencia escatológica, puesto que “la otra manera de descalificar el papel del pastor consiste en afirmar que los tiempos se han consumado o están a punto de consumarse” (p. 258). Por ello, aunque ciertamente la noción de escatología adquiere luego otros sentidos en los textos de Foucault, en su análisis de las contraconductas medievales la creencia escatológica funciona como “rebelión contra el monopolio temporal del pastorado” (Zolles, 2020, p. 797). Lo importante de esta noción de contraconducta es que, para Foucault, no se trata de oponerse a toda forma de conducción, sino que implica una búsqueda de conductas otras, es decir, un deseo de ser conducido de otra manera, y es por esto que incorpora un componente propiamente ético a la noción de resistencia (Davidson, 2012), al mismo tiempo que permite politizar el discurso religioso de la escatología, ya que “abordar las creencias escatológicas como una contra-conducta ofrece una perspectiva genealógica sobre el apocalipsis que... se centra en la dinámica del poder, la opresión y las actividades desobedientes resultantes de la crítica, la resistencia y la liberación” (Zolles, 2020, p. 797). La concepción foucaultiana de escatología como forma de contraconducta en el análisis del poder pastoral implica, sostiene Stimilli (2016), concebir a la resistencia y a la revolución como una potencialidad intrínseca a toda relación de poder y, de esta manera, se aleja de la concepción de escatología como desarrollo lineal de la historia hacia un fin determinado.

En textos y cursos 1978 parecen, en principio, confluír en Foucault el interés por la escatología y los movimientos milenaristas de la Edad Media (en las clases de marzo y abril) con, entre otras cosas, el acontecimiento de la Revolución iraní (viaja a Irán primero en septiembre y luego en noviembre de ese año). Entre las clases y los viajes se sitúa la exposición ante la Sociedad Francesa de Filosofía, denominada “¿Qué es la crítica?”, en el mes de mayo. Allí retoma precisamente temas trabajados en el curso durante los primeros meses del año, puesto que, señala

la historia de la actitud crítica, en lo que tiene de específico en Occidente —y en el Occidente moderno desde los siglos XV-XVI—, tiene que buscar su origen en las luchas religiosas y las actitudes espirituales de la segunda mitad de la Edad Media. En el momento justamente en que se plantea el problema: ¿cómo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Rodrigo Baudagna, La escatología como sublevación y contraconducta en Michel Foucault, pp. 176-188.

ser gobernado, es que vamos a aceptar ser gobernados así? (Foucault, 1995, p. 18).

De esta manera, tal como señalan, por ejemplo, McCall (2013) y Sferco (2019), la concepción de crítica en Foucault funciona como intersección entre sus análisis sobre las contraconductas medievales y su postura sobre la Revolución iraní. Como intentaré mostrar en los próximos apartados, esta intersección podría cifrarse principalmente en un concepto: la escatología.

La escatología en la modernidad

La relevancia de la escatología como contraconducta no acaba, sin embargo, con el poder pastoral medieval. Al contrario, persiste para Foucault una suerte de fuerza escatológica en la revolución contra el Estado moderno. En principio, señala que la razón gubernamental, en tanto arte de gobernar a partir de cálculos estratégicos en beneficio del Estado, inauguró “una historicidad indefinida, un tiempo abierto y sin término” (Foucault, 2006, p. 333), que suplantó al tiempo finito orientado a la salvación final que predominaba en la Edad Media como escatología unificadora⁵. El tiempo indefinido que abre el Estado moderno, sostiene Foucault, niega toda salvación final o cualquier otra forma de escatología. Sin embargo, a pesar de que no sea posible, al menos desde la razón gubernamental, sostener una escatología absoluta “que fije como punto de consumación de la historia un imperio” (p. 346), sí persisten formas de escatología relativa que se reducen a ámbitos cada vez más singulares, hasta el punto de convertirse en confianza escatológica, espiritualidad y *parrhesía*. Es decir, se acerca cada vez más a la escatología revolucionaria que Foucault inscribía dentro de las formas de contraconducta frente al poder pastoral.

De hecho, en la última clase de *Seguridad, territorio, población*, Foucault vuelve a la noción de contraconductas, pero esta vez aplicadas a la gubernamentalidad moderna, es decir, en el contexto de desaparición de una escatología absoluta. Sugiere, hacia el final de la clase, tres formas de contraconducta en las que, incluso más que en las medievales, predomina la escatología. Aunque extensa, resulta muy clarificadora la siguiente cita sobre la primera de estas formas de contraconducta:

La nueva historicidad de la razón de Estado excluía el Imperio de los últimos días y el reino de la escatología. Contra ese tema formulado a fines del siglo XVI y que todavía persiste, vamos a constatar el desarrollo de contraconductas cuyo principio será, precisamente, la afirmación de que llegará un momento en que el tiempo terminará, y que plantearán la posibilidad de una escatología, un tiempo último, una suspensión o una consumación del tiempo histórico y el tiempo político; ¿cuál será en ese momento el hecho que interrumpa o detenga la gubernamentalidad indefinida del Estado? El surgimiento de algo que será la sociedad misma. El día en que la sociedad civil haya podido liberarse de las coacciones y tutelas del Estado, cuando el poder estatal haya podido por fin ser reabsorbido en ella..., el tiempo, si no de la historia sí al menos de la política, habrá terminado. Escatología revolucionaria que no dejó de atravesar los siglos XIX y XX. Primera forma de contraconducta: la afirmación de una escatología en que la sociedad civil se impondrá al Estado. (Foucault, 2006, pp. 406-407).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nos encontramos, con esta primera forma de contraconducta, ante una demanda de clausura del Estado ante la fuerza escatológica de la sociedad civil. Es significativo, en este sentido, que esta contraconducta implique la interrupción del tiempo histórico indefinido postulado por la gubernamentalidad moderna. Se traza, de esta manera, una especie de línea de continuidad subterránea con aquellos movimientos milenaristas que proponían un fin del tiempo inminente como contrapunto de la escatología absoluta de la Iglesia. Lo cual, también, está estrechamente vinculado con la segunda forma de contraconducta moderna, también escatológica, “que adoptará la forma del derecho absoluto a la revuelta, a la sedición, a la ruptura de todos los lazos de obediencia, el derecho a la propia revolución” (p. 407). Pareciera con esto establecer una filiación entre estas diferentes formas de resistencia a partir de una perspectiva escatológica, a la manera de una reactivación del núcleo religioso en la política moderna. Aunque debe considerarse que Foucault, en las dos últimas páginas del manuscrito para esta última clase del curso, las cuales no llegó a dictar, señala que no hay una herencia directa de los movimientos religiosos en los revolucionarios modernos. Sin embargo, esta filiación a través de cierta forma de escatología se mantiene, y esto se hace aún más evidente si se acude a los escritos y a las entrevistas que Foucault realizó con respecto a Irán.

Persistencias de las contraconductas medievales en la Revolución iraní

Nos referiremos al conjunto de artículos periodísticos y entrevistas realizados por Foucault entre 1978 y 1979 sobre la Revolución iraní, siguiendo a Raffin (2021), con el término *dossier Irán*. Desde la perspectiva de este trabajo, y siguiendo fundamentalmente lo planteado por Foucault (2017) en la extensa entrevista con Farès Sassine de 1979, así como también las indicaciones de Michel Senellart en su edición del curso *Seguridad, territorio, población* (Foucault, 2006)⁶, nos centraremos en el carácter escatológico que adquiere la sublevación, a la manera de la segunda forma de contraconducta que señaló Foucault al final de dicho curso. En este sentido, la revolución de 1979 ha impactado significativamente en el pensamiento de Foucault, al punto de que puede leerse retrospectivamente desde ella el curso inmediatamente anterior, así como también la conferencia “¿Qué es la crítica?”. De ahí que, como señala Ghamari-Tabrizi (2016), “ningún acontecimiento singular en la historia de Foucault generó una transformación tan marcada en su pensamiento como la Revolución Iraní” (p. 185). En línea con esto, Botticelli (2019) sostiene que los escritos sobre Irán pueden ayudar a comprender mejor tanto los planteos foucaultianos sobre el biopoder como la vinculación entre la espiritualidad política y los análisis sobre el poder pastoral y las contraconductas. De hecho, desde la perspectiva de Botticelli, los artículos sobre Irán se encuentran en un punto de inflexión en el que Foucault modifica su concepción de poder hacia las formas de subjetivación y resistencia.

El interés de Foucault por la Revolución iraní, señala Ghamari-Tabrizi (2009), residía fundamentalmente en que constituyó “un momento de *hacer* historia fuera del ámbito de los esquemas teleológicos occidentales” (272). Y es a través de este modo anti-teleológico de pensar la Revolución iraní que Foucault puede desglosar el acto de sublevación de las consecuencias totalitarias del gobierno teocrático constituido después de ella. Algo que, además, es ignorado, o al menos desestimado por quienes, como Afary y Anderson (2005), han criticado la lectura foucaultiana de la Revolución iraní de 78 y 79.

En efecto, existe cierta polémica sobre la lectura foucaultiana de dicho acontecimiento histórico, ya que, atendiendo a las consecuencias de la llegada al poder del ayatolá Jomeini, ciertos autores critican la defensa de Foucault de una revolución que ha derivado en un régimen totalitario (Cf. Afary y Anderson, 2005 y Cooper, 2014) mientras que otros destacan el interés



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Foucault por esta experiencia heterotópica de una revolución que no se podía ajustar a los esquemas marxistas imperantes (Cf. Ghamari-Tabrizi, 2009 y 2016; McCall, 2013; Botticelli, 2019 y Raffin, 2021). En relación a las críticas al dossier Irán, resulta interesante el planteo de Cooper (2014), que argumenta que el interés de Foucault en la Revolución iraní se basa en la búsqueda de formas contemporáneas de resistencia frente al neoliberalismo, que es un tema que Foucault trabajaría en el curso inmediatamente posterior a esta revolución (*Nacimiento de la biopolítica* [1978-1979]). De esta manera, Cooper encuentra una línea de continuidad entre el análisis foucaultiano de la Revolución iraní y sus textos posteriores sobre la ética del yo, ya que Foucault plantea a dicha ética como forma de resistencia frente al neoliberalismo. Cooper sigue la línea de Afary y Anderson en lo que respecta a la crítica hacia el dossier iraní. Para Cooper, Foucault lee la Revolución iraní desde una “historia escatológica” (p. 35), pero situándose más bien en una concepción heideggeriana de decadencia de occidente:

En sus textos sobre la Revolución iraní, Foucault se alinea más estrechamente con la tradición del conservadurismo revolucionario, esa tradición que, desde el último Heidegger hasta Alain Badiou, reconoce la falta de fundamento de la crisis histórica (el acontecimiento en sí) sólo para refundar la ley absoluta en su lugar. Para Foucault, fue el acontecimiento de la Revolución iraní el que confirmó la crisis del tiempo histórico occidental y prometió restaurar la ley invisible de la verdad en un futuro sin redención. (Cooper, 2014, p. 58).

El problema de este análisis que es que sostiene la crítica sobre los efectos de la Revolución iraní, y no considera la distinción entre sublevación y gobierno efectivo, la cual Foucault (1999) problematiza en un importante texto del dossier que responde a las críticas que recibió ya en 1979, ni tampoco analiza en las implicaciones escatológicas de la vinculación entre esta revolución y los movimientos milenaristas medievales.

Empezando por esta última, puede verse que Foucault señala dicha vinculación en varios de sus textos. Por ejemplo, en el artículo periodístico “Teherán: la fe contra el Sah”, Foucault (1994) asocia la prédica contra el Sah de los religiosos con los movimientos apocalípticos y mesiánicos de la edad media. Al mismo tiempo, vincula estos planteos con el entusiasmo político y religioso del islam chiita en su impaciencia y esperanza escatológica por el duodécimo imán. Esto también lo indica Foucault (2017) en la entrevista con Farès Sassine, en la que señala que empieza a interesarse por Irán a partir de la lectura de *El principio esperanza* de Bloch. En este libro, encuentra planteado

el problema de esa percepción colectiva de la historia que sin duda comienza a surgir en Europa en la Edad Media, y que es la percepción de otro mundo aquí en la tierra, la percepción de que la realidad de las cosas no está definitivamente instaurada y establecida, sino que puede haber, en el interior mismo de nuestro tiempo y de nuestra historia, una abertura, un punto de luz y de atracción que nos da acceso, desde este mundo, a un mundo mejor. (Foucault, 2017, p. 38).

Al tomar en consideración esta dimensión teológico-política de la Revolución iraní, en la cual la espiritualidad política aleja a dicha revolución de los esquemas marxistas clásicos, Abbès (2016) señala que Foucault acude a los modelos históricos como Cromwell, Münzer o Savonarola para entender lo que estaba sucediendo en Irán, lo cual configura una asociación, asumida casi como principio, entre, por un lado, el recurso a elementos escatológicos para apoyar y orientar la acción y, por otro lado, la radicalidad de las conductas políticas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Es esta apertura a un nuevo mundo posible la que adquiere el carácter escatológico de las contraconductas analizadas en *Seguridad, territorio, población*. Y también es, desde la perspectiva de Foucault, una prefiguración de lo que verá en sus viajes a Irán, puesto que indica que la Revolución iraní es “un ejemplo que ponía a prueba lo que estaba leyendo en Bloch” (Foucault, 2017, p. 40). De esta manera, al menos por lo que se indica en esta entrevista, Foucault reconoce el carácter escatológico de la Revolución iraní, incluso más allá de los planteos específicos del islam chiita, puesto que se la vincula con los movimientos cristianos medievales. Esto puede correr el riesgo de leer una revolución islámica del siglo XX a través de los ojos de las revueltas europeas medievales, y de hecho este es un problema en el que podría caer el análisis de Foucault, pero, como advierte McCall (2013), más allá de las similitudes, Foucault no concibe la Revolución iraní estrictamente en términos medievales. Al contrario, esta adquiere una especificidad que sólo puede intentar ser comprendida haciendo precisamente periodismo filosófico y atendiendo a la singularidad del evento. De todas formas, Foucault es explícito en aquella conexión, y también indica, en la misma entrevista con Sassine, que había viajado a Irán con una perspectiva ya predefinida a partir de la lectura de Bloch: la relación entre la revolución política y la esperanza escatológica.

La escatología como forma de espiritualidad

Ahora bien, el carácter escatológico de la Revolución iraní se fundamenta principalmente en la lógica de las contraconductas modernas, ya que, como he indicado anteriormente, estas apuntan a una interrupción del tiempo indefinido del Estado y a la revuelta. Por ello, Foucault se refiere a la Revolución iraní como un “acontecimiento revolucionario” (2017, p. 66) y también como “un fenómeno muy singular que quiebra la historia” (p. 62). De ahí que, si bien se refiere a la escatología religiosa, e incluso remite en varias ocasiones a la escatología islámica del duodécimo imán (Cf. Foucault, 1994, pp. 688 y ss.), su carácter propiamente escatológico tiene que ver, tal como se da en su análisis de los movimientos milenaristas medievales, con el deseo de interrupción y la búsqueda de otro tiempo. Por esto mismo, los sucesos de la Revolución iraní adquieren en la lectura de Foucault un carácter escatológico en tanto rechazo a un régimen político en la tierra y, por tanto, la búsqueda de una nueva forma de gobernarse. O, en palabras de Foucault (2017), “en Irán en el '78, cuando la gente descendía a las calles, sabían que hacían algo, que ese algo era una revolución o era una sublevación, que era en todo caso un modo de despedir toda una parte de su historia” (p. 67).

Así como en las contraconductas frente a la gubernamentalidad moderna, en las que Foucault plantea como escatología la resistencia de la sociedad civil frente al Estado, a la manera, podría decirse, de una pervivencia de cierta espiritualidad religiosa en la sociedad occidental moderna, Foucault también encuentra en el islam chiita una religión que da al pueblo iraní una fuerza irreductible para resistir al poder del Estado. Esto también lo señala Foucault en uno de los artículos periodísticos del dossier iraní titulado “El jefe mítico de la revuelta de Irán” (1994, pp. 713 y ss.), puesto que es precisamente este aspecto religioso, vinculado a esta forma de escatología como esperanza y resistencia, el que funciona como contrapartida y freno del cálculo político. Es precisamente esta dimensión espiritual la que caracteriza al movimiento revolucionario iraní como “un movimiento atravesado por el hálito de una religión que habla menos del más allá que de la transfiguración de este mundo” (p. 716)⁷.

En una entrevista realizada en 1979, aunque publicada por primera vez en 2018, Foucault plantea algunas precisiones con respecto al concepto de espiritualidad. En primer lugar, es definida como “la práctica por la cual el hombre es desplazado, transformado, alterado, hasta renunciar a su propia individualidad, a su propia posición de sujeto” (2018, p. 75)⁸. Adquiere,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

por tanto, una dimensión ética que se vincula claramente con la contraconducta y las prácticas de sí que desarrollará luego en los últimos cursos del Collège de France⁹. En esa misma entrevista, Foucault (2018) sugiere de manera significativa que hay una conexión a través de la espiritualidad entre la Revolución iraní y la escatología cristiana medieval de los movimientos heréticos, precisamente en relación a cierta desposesión de sí y a un rechazo de la propia posición del sujeto. Por ello, de manera sugerente, en la última frase de la entrevista, Foucault plantea como norma que “hay que practicar la sublevación, practicar... el rechazo a lo que se es. Es la primera condición para rechazar al mundo” (2018, p. 78)¹⁰. Es ahí donde se encuentra el aspecto por el que a Foucault le interesa la noción de “espiritualidad”: ella se despliega como una práctica de libertad que “consiste en una transformación del yo a través de y en una reinversión-transformación de los contenidos de lo verdadero y lo falso de los que este yo histórico era en sí mismo un efecto” (Cavagnis, 2012), lo cual permite entenderla como actividad creadora de sus propios contenidos y no como repetición de un dogma, sea el chiita, el cristiano medieval o las doctrinas revolucionarias modernas.

Para Foucault, entonces, la espiritualidad adquiere un rasgo inherentemente ético y religioso que impide la clausura política del movimiento revolucionario. De ahí que pueda definirse a la espiritualidad como “una no-política introducida en la política como su interrupción” (Rambeau, 2015, p. 172). Esta espiritualidad implicaría un surgimiento de un afuera de las relaciones de poder: una irreductibilidad de la subjetividad espiritual a la gubernamentalidad política. Y esto, efectivamente, remite a las caracterizaciones que Foucault hace de las contraconductas y la escatología. En relación con esto podemos entender por qué en “¿Qué es la crítica?”, Foucault (1995) describe a las revueltas medievales contra el poder pastoral como “movimientos de espiritualidad” (p. 22). En este sentido, podría considerarse que tanto la espiritualidad como la escatología remiten a un mismo fenómeno ético-religioso. Foucault no aclara ni precisa demasiado ambos conceptos, pero es evidente que ambos remiten a estas experiencias de sublevación y contraconductas, y ambos conceptos oscilan entre una dimensión estrictamente individual (creencia escatológica o espiritualidad como práctica de sí) y una dimensión colectiva (al hablar de movimientos escatológicos y espirituales).

La experiencia iraní de la sublevación

Foucault (1999), en un artículo muy importante publicado en *Le Monde* en 1979, responde a ciertas críticas recibidas a sus anteriores afirmaciones sobre la Revolución iraní. Allí plantea el dilema fundamental de la utilidad de la sublevación. La sublevación, es decir, al acontecimiento revolucionario asociado a la espiritualidad y diferenciado de la posterior instauración de un gobierno, se sitúa, sostiene Foucault, como simultáneamente dentro y fuera de la historia. Señala, luego, cierto carácter escatológico de la sublevación, lo cual, en principio, remite a las vinculaciones establecidas entre espiritualidad, contraconducta y creencias escatológicas. En concreto, Foucault sostiene que la

promesa del más allá, retorno del tiempo, espera del salvador o del imperio de los últimos días, reino por completo del bien, todo eso ha constituido durante siglos, allí donde la forma de la religión se prestaba a ello, no un ropaje ideológico, sino la manera misma de vivir las sublevaciones. (1999, p. 204).

El carácter escatológico de la sublevación también implica una asociación con la idea de interrupción del tiempo, ya que, plantea, “hace falta un desgarramiento que interrumpa el hilo de la historia, y sus largas cadenas de razones, para que un hombre pueda «realmente» preferir



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el riesgo de la muerte a la certeza de tener que obedecer” (1999, p. 203). Nuevamente, Foucault mantiene una cierta distinción entre la escatología como doctrina de salvación orientada a un fin específico y la propia idea de interrupción, despojada de finalidad más allá del propio acto de resistencia y de voluntad de una conducción otra.

Si bien la Revolución iraní se sostuvo sobre creencias religiosas específicas, como ya se ha señalado, a Foucault le interesa particularmente este carácter escatológico en tanto interrupción que dota a la sublevación de un cierto carácter universal. En relación con esto podemos pensar la afirmación de Foucault de que no importa si hay o no razón para sublevarse, “hay sublevación, es un hecho; y mediante ella es como la subjetividad (no la de los grandes hombres, sino la de cualquiera) se introduce en la historia y le da su soplo” (1999, p. 206)¹¹. Hay, efectivamente, singularidades que se sublevan, y dicha sublevación se sostiene, aunque pueda recurrir a principios religiosos particulares, sobre la recurrente experiencia de resistencia y libertad.

Además, Foucault indica que, aunque basa su reflexión sobre la sublevación en el acontecimiento masivo de la Revolución iraní, la sublevación se proyecta hasta elementos cada vez más minúsculos. Por ello, tal como el propio Foucault indica en la entrevista con Farès Sassine, su proyecto consiste en

multiplicar por todas partes, o bien en todos los lugares donde sea posible, las ocasiones de sublevarse con respecto a lo dado, y de sublevarse no forzosamente ni siempre bajo la forma de la sublevación iraní, con quince millones de personas en la calle, etc. Uno se puede sublevar contra un tipo de relación familiar, contra una relación sexual, uno puede sublevarse contra una forma de pedagogía, uno puede sublevarse contra un tipo de información. (Foucault, 2017, p. 84).

Plantea, de esta manera, no una sublevación universal y masiva, sino una sublevación sobre fragmentos frágiles, contingentes, que conforman a la sociedad. Y es desde esta forma de entender la sublevación que pueden delimitarse retrospectivamente dos formas de escatología que, aunque no están claramente diferenciadas, están presentes en estos textos de Foucault. Una orientada a la realización efectiva de la promesa escatológica a costa de la destrucción del mundo, lo cual impondría una estrategia en pos de unos fines: un mundo nuevo sin importar qué sacrificio haya que hacer para conseguirlo¹². Podría vincularse esta forma de escatología a los movimientos revolucionarios apocalípticos y, también, a la Revolución iraní, ya que en ambos el afán de acelerar el tiempo escatológico justifica la violencia revolucionaria y augura una posible deriva totalitaria. Mientras que, por otro lado, se plantea una forma de creencia escatológica como práctica de libertad en tanto sublevación frente a un poder pastoral o a una gubernamentalidad moderna que impone la infinitud del tiempo. Precisamente cuando la sublevación se orienta cada vez más a lo particular, es decir, como contraconductas más que como una revolución para instalar un gobierno en concreto, es que emergen estas creencias escatológicas como interrupción y práctica de libertad. Aunque es importante considerar que el problema del paso de lo ético a lo político¹³ se mantiene intacto en esta forma de sublevación, ya que una sublevación como escatología de lo minúsculo podría implicar la total inacción política, frente a la acción política absoluta de búsqueda de instauración revolucionaria de un gobierno.

La consideración de la Revolución iraní como un acontecimiento (Cf. Foucault, 2017) implica también atender al problema de su temporalidad, no sólo porque presupone una interrupción del tiempo histórico, sino también porque, al ser un acontecimiento puntual, remite



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hacia efectos posteriores, a promesas de un futuro utópico y referencias al pasado. A este respecto, es interesante la indicación de Sferco (2019) sobre las tres temporalidades en la voluntad política tras la Revolución iraní: primero, la sublevación como un hecho puntual, un acontecimiento; segundo, el futuro que abre la sublevación fundamentalmente como esperanza y anhelo; y tercero, en retrospectiva, la voluntad funcionando como herramienta de análisis del acontecimiento político. Interesa en particular la segunda temporalidad, a la que Sferco (2019) vincula también con la escatología, ya que “este anhelo produce una contemporaneidad del tiempo presente y del tiempo futuro que, a la vez, inscribe su escatología en la profundidad de un pasado mítico-religioso que no ha sido acabado todavía” (p. 52). Sferco conecta este tratamiento de la sublevación como acontecimiento con el texto de Foucault “¿Qué es la crítica?”, y remite a una “prueba de acontecimentalización” para destacar el potencial crítico de la singularidad sublevada. Este potencial crítico, señala Sferco, es el que le da validez a la sublevación precisamente como interrupción, señalando, luego, la problemática de su duración, puesto que en la sublevación hay siempre una inquietud en

si será capaz de sostenerse lo suficientemente indócil como para trastocar un modo de gobierno y lo suficientemente acontecimental como para que los efectos de su singularidad irreductible afecten las relaciones entre saber, poder y verdad a nivel de una reinvencción de otros modos de vida. (Sferco, 2019, p. 60).

De esta manera, a partir del análisis de Sferco sobre Foucault, pareciera establecerse una especie de escatología indeterminada en el núcleo de este anhelo que Foucault plantea tanto para la crítica como para la voluntad política, lo cual configura una forma de escatología que, lejos de ser una manera particular de contraconducta, es un aspecto fundamental de ella, diferenciándose, en consecuencia, entre una esperanza escatológica abstracta de la sublevación y la creencia escatológica específica como forma de resistencia contra el pastorado.

En estos textos sobre la Revolución iraní, Foucault establece una distinción fundamental entre sublevación y revolución, según sostiene Rambeau (2015), reservado este último término para las consecuencias políticas de la sublevación, mientras que esta es más bien un modo de existencia. Como he indicado más arriba, la sublevación se sostiene sobre la figura de la interrupción¹⁴, ya que corta el tiempo, escapa a la historia en el instante de la fractura, y, de esta manera, “se sustenta en la aparición y la puesta en marcha de una vida totalmente distinta” (Rambeau, 2015, p. 175). Esta caracterización, tal como he señalado, dota a la sublevación de un carácter marcadamente escatológico e, incluso, según indica Rambeau, Foucault estaría restituyendo un cierto origen religioso a partir de la sublevación.

Conclusión

En conclusión, hemos visto que este corpus de textos foucaultianos de los años 1978 y 1979 está atravesado por intereses comunes alrededor de la escatología. Al abordar contextos diferentes como los movimientos mesiánicos medievales, la gubernamentalidad moderna y la Revolución iraní, Foucault encuentra, más allá de sus singularidades, un sustrato de resistencia y de anhelo de futuro a partir de la clausura de un tiempo histórico y el surgimiento de otro tiempo en el acontecimiento. Esto es lo que he señalado como “interrupción” y, al menos esta es la propuesta de este trabajo, puede considerárselo como el principio fundamental de la concepción foucaultiana de escatología, en el que no es determinante la consumación de un fin específico, sino aquella amalgama de resistencia y esperanza utópica que está en la base de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

movimientos de contraconductas o en las experiencias de sublevación como la Revolución iraní, a la manera de un núcleo religioso ineluctable en la política contemporánea.

Finalmente, con respecto a las revueltas que, desde 2022, se están dando en Irán, debemos considerarlas como evidencia, primero, de las promesas fallidas de la revolución de 1978-79, y segundo, de una resistencia de la sociedad civil frente al poder estatal totalitario. Sería apresurado, sin duda, comparar la sublevación analizada por Foucault con la que se está dando en ese mismo país, y menos aún sin realizar una cuidadosa labor periodística en el territorio, pero al menos muestra claramente que hay una radical diferencia entre la sublevación de un pueblo frente a un poder totalitario y las derivas totalitarias que esa misma sublevación pueda tener posteriormente. En efecto, son la esperanza y la práctica de libertad las que deben ser destacadas en estas formas de contraconducta o espiritualidad con cierto carácter escatológico.

Referencias bibliográficas

- Abbès, M. (2016). Révolutions arabes et théologie politique. *Astérian*, 14. <https://doi.org/10.4000/asterion.2697>
- Afary, J. y Anderson, K. (Eds.). (2005). *Foucault and the Iranian Revolution. Gender and the Seductions of Islamism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blengino, L. (2019). Foucault en Irán. Periodismo radical, viaje y heterotopía. La actitud ilustrada más allá del fin de la historia. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, 6, 11-27. Doi: 10.5281/zenodo.3245843.
- Botticelli, S. (2019). Lo singular y lo universal: supuestos e implicancias de la moral antiestratégica foucaultiana. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, 6, 81-107. Doi: 10.5281/zenodo.3245865.
- Catalina, C. (2017). Política escatológica y economía salvífica en el cristianismo medieval: evasiones en la genealogía foucaultiana de la gubernamentalidad. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 20(2), 207-225. <https://doi.org/10.5209/RPUB.56466>
- Catalina, C. (2018). *Pastorado, soberanía y salvación: un análisis del poder gubernativo y jurídico en el cristianismo medieval (siglos XI-XIII)* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/47259/>
- Cavagnis, J. (2012). Michel Foucault et le soulèvement iranien de 1978: retour sur la notion de «spiritualité politique». *Cahiers philosophiques*, 130, 51-71. <https://doi.org/10.3917/caph.130.0051>
- Cohn, N. (1981). *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cooper, M. (2014). The Law of the House hold: Foucault, Neoliberalism, and the Iranian Revolution. En V. Lemm y M. Vatter (eds.), *The Government of Life: Foucault, Biopolitics, and Neoliberalism* (pp. 29-58). Nueva York: Fordham University Press.
- Davidson, A. (2012). Elogio de la contraconducta. *Revista de estudios sociales*, 43, 152-164. <http://dx.doi.org/10.7440/res43.2012.13>
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits, III*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (1995). ¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*). *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 11, 5-25. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/7261>
- Foucault, M. (1999). ¿Es inútil sublevarse? En Autor, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales* (vol. 3) (pp. 203-209). Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2017). *Sublevarse. Entrevista inédita con Farès Sassine*. Viña del Mar: Catálogo Libros.
- Foucault, M. (2018). Entretien avec Michel Foucault, *L'OBS*, 2779, 73-78. Recuperado de <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/foucault-entretien.pdf>
- Ghamari-Tabrizi, B. (2009). When Life Will No Longer Barter Itself: In Defense of Foucault on the Iranian Revolution. En S. Binkley y Capetillo, J. (Eds.), *A Foucault for the 21st Century: Governmentality, Biopolitics and Discipline in the New Millennium* (pp. 270-290). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Ghamari-Tabrizi, B. (2016). *Foucault in Iran. Islamic Revolution after the Enlightenment*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gray, J. (2008). *Misa negra. La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*. Barcelona: Paidós.
- Hamilton, S. (2018). Foucault's End of History: The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene. *Millennium: Journal of International Studies*, 46(3), 371-395. <https://doi.org/10.1177/0305829818774892>
- McCall, C. (2013). Ambivalent Modernities: Foucault's Iranian Writings Reconsidered. *Foucault Studies*, 15, 27-51. Doi: 10.22439/fs.v0i15.3989.
- Raffin, M. (2021). Michel Foucault y la Revolución iraní: reflexiones en torno de la sublevación, la resistencia y la política. *Las Torres de Lucca*, 10(18), 169-197. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/74912>
- Rambeau, F. (2015). La política espiritual. *Ciencia política*, 10(19), 167-192. <https://doi.org/10.15446/cp.v10n19.52377>
- Senellart, M. (2013). Michel Foucault: une autre histoire du christianisme? *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA*, 3. <https://doi.org/10.4000/cem.12872>
- Sferco, S. (2019). Foucault y la cuestión de la «voluntad» en la sublevación iraní. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, 6, 43-66. Doi: 10.5281/zenodo.3245853.
- Stimilli, E. (2016). L'apocalyptique, entre théologie politique et gouvernementalité. *Revue de l'histoire des religions*, 1, 83-100. <https://doi.org/10.4000/rhr.8490>.
- Torres Apablaza, I. (2021). Modulación ethopolítica de la existencia: una arqueología de lo político y la vida ética en Michel Foucault. *Las Torres de Lucca. Revista Internacional de Filosofía Política*, 10(18), 87-97. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/74913>
- Zolles, C. (2020). History beyond the Ken: Towards a Critical Historiography of Apocalyptic Politics with Jacob Taubes and Michel Foucault. En V. Wieser (Ed.), *Cultures of Eschatology* (pp. 783-815). <https://doi.org/10.1515/9783110597745>

Notas

¹ Agradezco al Dr. Sebastián Botticelli, al Dr. Alejandro Ruidrejo y a la Dra. Julia Monge por sus relevantes sugerencias al momento de escribir este artículo.

² Cf. Cohn (1981) y Gray (2008).

³ Aunque no se trabajará aquí, es importante señalar que en este último curso está presente, aunque de manera muy breve, la creencia escatológica en el cristianismo como confianza en la promesa de salvación y como forma de *parrhesía*, es decir, de un decir veraz que se opone a la verdad impuesta por el Estado o la Iglesia.

⁴ Cf., también, Catalina (2017 y 2018). En particular, Cristina Catalina (2017) señala que la Iglesia plantea una escatología anti-apocalíptica, ya que establece una economía de salvación orientada al aplazamiento del fin a partir de una individualización de la escatología.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁵ Cf., en relación con esto, Hamilton (2018).

⁶ En concreto, Foucault (2017) caracteriza a la Revolución iraní como escatológica y la vincula con los movimientos milenaristas medievales a partir de los planteos de Bloch, mientras que Senellart (en Foucault, 2006) vincula los temas del curso con reportajes sobre la Revolución iraní de ese mismo año. Además, en una nota al pie, Senellart indica que Foucault, antes de viajar a Irán, había leído un importante texto de Henry Corbin sobre la escatología en el islam chiita, por lo que puede argumentarse cierta conexión entre su curso sobre las contraconductas y los posteriores artículos sobre Irán.

La importancia de la obra de Corbin en la lectura que Foucault hace de los acontecimientos de Irán ha sido analizada por Cavagnis (2012), en donde señala que “las distinciones históricas y conceptuales que el islamólogo propuso permitieron a Foucault poner palabras y nociones a la realidad que intentaba comprender” (p. 56).

⁷ Traducción personal. La cita original es: “un mouvement traversé par le souffle d'une religion qui parle moins de l'au-delà que de la transfiguration de ce monde-ci”.

⁸ “C'est, je crois, cette pratique par laquelle l'homme est déplacé, transformé, bouleversé, jusqu'au renoncement à sa propre individualité, à sa propre position de sujet”.

⁹ Esta conexión se refuerza en la sugerencia de Foucault (2018) en la mencionada entrevista sobre que hay espiritualidad en la civilización griega y, además, sobre la caracterización de los movimientos milenaristas medievales como movimientos espirituales.

¹⁰ “Il faut pratiquer le soulèvement, je veux dire pratiquer le refus du statut de sujet dans lequel on se trouve, le refus de son identité, le refus de sa permanence, le refus de ce qu'on est. C'est la condition première pour refuser le monde”.

¹¹ A este respecto, es interesante la idea de Blengino (2019) de que la experiencia heterotópica de la Revolución iraní le sirvió a Foucault para contrarrestar el problema del fin de la historia a través de la imposibilidad de una universalización de la actualidad europea en estas temporalidades otras.

¹² Esta forma de escatología se encontraría emparentada con aquella concepción medieval de economía de salvación y teleología escatológica orientada a una salvación total que acaecería en el fin del tiempo, y que he mencionado en el primer apartado de este trabajo a propósito de los dos sentidos del término que encuentra Senellart (2013) en Foucault.

¹³ A partir de la noción de “ethopolítica”, Torres Apablaza (2021) muestra que en Foucault hay una concepción de lo político que no puede reducirse a las categorías del pensamiento político clásico ni que puede separarse de la dimensión ética. Y, en conexión con lo trabajado aquí, sitúa el origen de esta nueva forma de concebir a lo político en las nociones de resistencia y, particularmente, de sublevación, que Foucault empieza a pensar alrededor de 1978.

¹⁴ Algo que también indican Raffin (2021) y Botticelli (2019). Este último define a la sublevación como “un gesto que logra inscribir una discontinuidad en la historia produciendo nuevas subjetividades colectivas” (p. 89).



Crítica y cuidado: la figura del parresiasta como lector y escritor de nudos

Roque Farrán

CIECS, CONICET/ Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

roquefarran@gmail.com

ORCID 0000-0002-5070-3893

Recibido 14/07/2023. Aceptado 18 /08/ 2023

Resumen

En este artículo anudo la función de la crítica al cuidado de sí y de los otros. Para ello no solo me sirvo de nociones foucaultianas conocidas (crítica, cuidado de sí) sino del psicoanálisis lacaniano, en particular de la lógica del anudamiento que vengo elaborando desde hace tiempo (sinthome, nudo borromeo). Parto de un diagnóstico de situación sobre el neoliberalismo y delimito algunos vectores clave para elaborar una respuesta crítica acorde a ello. Apelo a una actualización de la figura del parresiasta como aquel que dice la verdad y se expone a un riesgo concreto al hacerlo. Por último, asumo esa enunciación en nombre propio, para mostrar que la implicación es necesaria si se desea transformar algo en el ejercicio de la crítica.

Palabras clave: *crítica; cuidado; neoliberalismo; parresia; anudamiento*

Critics and Care: The Figure of the Parrhesiast as Reader and Writer of Knots

Abstract

In this article I tie the function of criticism to the care of the self and others. To do this, I not only use well-known Foucauldian notions (criticism, self-care) but also Lacanian psychoanalysis, in particular the logic of knotting that I have been developing for a long time (sinthome, Borromean knot). I start from a diagnosis of the situation on neoliberalism and delimit some key vectors to elaborate a critical response accordingly. I appeal for an update of the figure of the parrhesiast as one who tells the truth and exposes himself to a concrete risk in doing so. Finally, I assume this enunciation in my own name, to show that the implication is necessary if you want to transform something in the exercise of criticism.

Keywords: *criticism, care, neoliberalism, parrhesia, knotting*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

No puedo evitar soñar con una crítica que no trate de juzgar sino de dar vida a una oeuvre, un libro, una frase, una idea... que no multiplique los juicios sino las señales de vida.

–Michel Foucault, *El filósofo enmascarado*

¿Cómo sería una práctica filosófica que implique la crítica y la vida en inmanencia, es decir, sin recaer en las figuras morales elevadas del juicio y la valoración externa o trascendente? El ejercicio de la crítica en inmanencia asume que nos constituimos en dispositivos de poder-saber y modos de cuidado que podemos cuestionar remitiendo a sus propias irreductibilidades, límites y potencias; retomando así nuestra propia transformación subjetiva en distintas prácticas (Foucault, 1995; Foucault, 1996). No se trata de culpar o juzgar a nadie, ni desear un amo mejor; tampoco se trata de meros ejercicios formales, intelectuales o académicos, sino de formas concretas de vivir. La vida misma se encuentra atravesada por pulsiones irreductibles y antagónicas: deseo, autoconservación y retorno a lo inorgánico (Freud, 2015); cada una de las cuales, a su vez, remite a dispositivos de poder, saber y cuidado. Así pues, la complejidad bien anudada que nos constituye no remite necesariamente al caos o la indistinción absoluta; hay entrecruzamientos rigurosos entre pulsiones, dispositivos y prácticas (Farrán, 2018). Por eso una filosofía crítica hoy necesita del psicoanálisis. Las subjetividades se producen en medio de superficies discursivas y prácticas concretas, no hay sitios privilegiados, más elevados, o profundidades abisales. La filosofía práctica y crítica entonces, ni rastrera ni elevada, insiste en que es posible orientarse *en el medio*, pese a todo.

Nuestro medio, natural y social al mismo tiempo, está profundamente contaminado y nosotros formamos parte de ello. Colebrook llega a decir que nuestro *ethos* está enlazado ineluctablemente con lo abyecto:

Si *sólo* hay contaminación, y no hay vivir limpio ni ético, o si el *ethos* está entrelazado con la abyección, entonces uno no puede atribuir el cambio climático solamente al hombre. Este es otro modo de decir que el cambio climático no sería reconocible en la medida en que uno permanezca en un modo de pensamiento humano o posthumano: porque tal modo comenzaría con un hombre destruyendo su medio (el cambio climático antropogénico requeriría entonces del hombre para mitigar, adaptar o negociar para poder vivir). Y las celebraciones posthumanas de una única ecología no serían capaces de enfrentar una condición de cambio climático *en general*. Vivir y habitar es ser parasitario, contaminar, alterar el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

clima, efectuar una inclinación que no puede ser remediada o mitigada por ningún retorno o recuperación de lo propio. (Colebrook, 2014, p. 20).

Pero necesitamos partir de un diagnóstico adecuado de lo que afecta nuestro medio para proponer nuevas figuras de la crítica que sean efectivas y nos permitan recomponernos. Lo que signa la principal fuente de contaminación tiene un nombre: neoliberalismo.

¿Qué es el neoliberalismo? Proliferan algunas caracterizaciones a las que habría que articular de la mejor forma posible. Se podría decir que el neoliberalismo es una economía política (financierización), una ideología (empresedorismo), una racionalidad política (valorización), una forma de vida (*coaching*) y, además, la ontología occidental consumada: el discurso del ser-en-tanto-ser como pura multiplicidad vacía (Badiou, 1999). En el fondo es el sálvese quien pueda y la guerra de todos contra todos extendida, desmultiplicada, socializada, internalizada, naturalizada e inmanente a todos los niveles en juego. Como un cáncer social en el que las células del organismo vivo han enloquecido y se desconocen mutuamente, el neoliberalismo ataca el cuerpo social desde adentro. La economía libidinal del neoliberalismo se orienta por la exacerbación de las peores pasiones: el odio y el temor, e incluso lo que Deleuze leyendo a Spinoza llamó “alegrías del odio” (Deleuze, 2003, pp. 83-84). Lo que no soporta la matriz neoliberal, bajo ningún motivo, es la formación de un sujeto en torno a la verdad que lo constituye, es decir, un sujeto que encuentre en efecto sus determinaciones, las discierna, las nombre, las exceda y las haga jugar de otro modo. No hay afuera incontaminado de la *matrix* neoliberal, sino cambio en la escritura del nudo complejo de determinaciones, sea cual sea el nivel en el que se opere; de allí que los contagios para la inmunización o la cura sean tan imprevisibles como necesarios. Sin dudas, el neoliberalismo es una máquina de producir individuos aislados y masas odiosas por igual, pero tenemos que cuidarnos también del relacionismo forzado o la institucionalización reactiva. Una perspectiva relacionista extrema nos puede llevar a cometer —o no atender— abusos de poder: el “ser-con-otros” no tiene que hacernos olvidar que, en ausencia de cualquier trascendencia, “somos-en-Otro”: espacio simbólico y sustancial fallido —indeterminado por definición— por el cual debemos aprender a tratar con la ausencia de relación-proporción sexual y social que es estructural; una responsabilidad mayor se esboza cuando el Otro se piensa en *inmanencia absoluta*: allí solo nos queda aprender a hacer uso del *sinthoma*.

Propongo atender dos cuestiones clave que hay que poder deslindar del neoliberalismo actual, para ello suelo apelar a elaboraciones foucaultianas y spinozianas. Una cuestión de forma y práctica; otra cuestión de afecto y conocimiento; ambas entrelazadas al uso del *sinthoma* que permite leer el psicoanálisis:

1) Que el modo de subjetivación imperante, basado en la forma-empresa: “el empresario de sí”, puede ser dislocado y confrontado a su inconsistencia de base apelando a las elaboraciones del último Foucault respecto a las prácticas de sí y la ascética antigua, donde la relación con los otros, el mundo y los saberes es problematizada y anudada a la cuestión del uso y el cuidado de sí; prácticas de reflexividad y formación crítica donde la autonomía y la libertad son más una tarea a ir desplegando entre coerciones varias que principios abstractos o formales.

2) Que los afectos predominantes: temor, odio, resentimiento, envidia y sobre todo las “alegrías del odio”, estimuladas y cultivadas constantemente por todos los medios y formas de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

interpelación, cuyo paradigma es la “subjetividad troll”, pueden ser contrarrestadas por la concepción ontológica de Spinoza, basada en el aumento de la potencia de actuar y la producción de afectos alegres por composiciones mayores y mejores entre individuos; sobre todo en la activación de los afectos alegres que produce acceder al tercer género de conocimiento y el contento de sí.

El psicoanálisis es la práctica que mejor nos orienta respecto a ese enlace singular entre forma y afecto, mediante el uso del *sinthome* que transforma la repetición compulsiva (o pulsional) en un modo de hacer liberado (o anudado). Lo veremos más adelante mediante un ejemplo. Entonces podremos reactualizar la figura crítica a partir del nudo borromeo como forma de lecto-escritura y decir veraz.

I

En el seminario 23, *El sinthome*, Lacan (2006) analiza la escritura de Joyce para dar cuenta de un modo singular de anudamiento. Cuando real, simbólico, imaginario no están anudados borromeamente, no se sostienen entre sí, es necesario un cuarto elemento que venga a suplir esa ausencia. Este es el *sinthome*: un modo singular de anudar la pulsión a las otras dimensiones del ser hablante. En el caso de Joyce acontece a través de la escritura y de hacerse un nombre propio en el ámbito literario, pero puede suceder de diversa manera en otras prácticas.

En otros escritos he propuesto pensar la parresia filosófica que estudia Foucault en sus últimos cursos en el *Collège de France* junto al nudo irreductible que trabaja Lacan en sus últimos seminarios (Farrán, 2014); como también he examinado las prácticas de sí y la economía afectiva en términos spinozianos (Farrán, 2021). No voy a redundar en esos trabajos nuevamente, sino mostrar en acto cómo se redefine la función crítica apelando a otras definiciones y posicionamientos. En primer lugar, las pulsiones y su entrelazamiento, lo que marca un destino cifrado en significantes; no biológico o anatómico. Luego, el sujeto supuesto saber y su necesaria caída, lo que abre un espacio de libertad a inventar; no necesario o garantizado. Por último, el cómo lidiar con un resto irreductible que puede hacer nudo, o no. Entre esos movimientos se trama la nueva figura de la crítica que propongo.

El psicoanálisis es una práctica que se basa en una ontología pulsional. ¿Qué somos y de qué estamos hechos los seres llamados humanos? Pulsiones. ¿Qué es lo que nos hace hacer lo que hacemos, allende la consciencia y las buenas intenciones? Pulsiones. La pulsión es un concepto límite: entre lo somático y lo psíquico, lo biológico y lo social, el adentro y el afuera, la vida y la muerte, la autoconservación y el goce, el deseo y la represión, el yo y el otro, el ello y el superyó, lo infinito y la finitud, etc. La pulsión como concepto no remite tanto a la idea de fuerza o energía, tipo *Elán vital*, sino al montaje entre componentes irreductibles, cuyo índice de tensión diferencial o desajuste entre ellos produce todos los movimientos y repeticiones. El asunto es saber trenzar las pulsiones en cada oportunidad, en cada nivel, en cada tiempo y espacio; saber captar ese índice silencioso; saber leer una letra que no cesa de escribirse en diversos gestos. De allí, la efectividad o no de aquella humilde práctica llamada *psicoanálisis*, basada en la escucha, la palabra y el acto oportuno para ayudar a desmontar el engranaje y que la cosa se oiga; se anude de otro modo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Así pues, en un análisis se llega a un punto ineluctable en que *eso* que se le ha atribuido al analista como poder-saber de interpretación, punto de idealización absoluta en torno al cual se instaura la transferencia (si el analista se ha prestado como conviene al semblante de esa posición), comienza a ceder, a horadarse, y si pasa la mera negativización (o sea la transferencia negativa), llega un momento en que cae, cae por su propio peso, cae el semblante idealizado y queda el vacío, junto a un resto insignificante de lo que habrá sido “eso”. En ese punto singular, por el cual se destituye el “sujeto supuesto al saber”, surge la verdadera transferencia de trabajo: hacia la vida, la potencia y los otros. Hay que ver (o escuchar) cómo se elabora a nivel colectivo la caída de los semblantes, el vacío y la pérdida de aquello que no habrá sido más que la proyección ideal de nuestros propios fantasmas. La posición cínica y descreída de todo es un riesgo de la época, una recaída precipitada, si no se percibe la materialidad de los procesos que nos constituyen, allende las personas y semblantes. La caída nos implica a todos y a todas, o mejor: “no hay nadie que se exceptúe de la caída”. Pero para habilitar los encuentros y que estos prendan, tomen cuerpo y fuerza, necesitamos no estar —o no hacernos— los locos. La definición más clara y rigurosa de la locura, según Lacan, es aquella que afirma “loco es el que se cree ser” (Lacan, 2003): puede que se crea rey, Napoleón, profesor o psicoanalista; no importa. La hipóstasis del ser es la máxima locura. Cuando no se puede jugar con las determinaciones del Otro que nos han hecho ser de un modo singular, jugar con sus inconsistencias, contradicciones, aperturas y posibilidades, estamos fregados: al borde de la locura o la muerte.

Nos encontramos además en una época paranoide que abona la desconfianza en el Otro, antes que habilitar la formación del sujeto en pos de su incompletitud bien acotada, su indeterminación objetiva, o su sobredeterminación compleja. Necesitamos más formaciones y transformaciones efectivas (afectivas), antes que comprensiones o explicaciones precipitadas (razonadas). Si la crítica se ha vuelto de derecha es porque abona solo al sujeto del conocimiento sobre o desinformado que nada quiere saber de su deseo. Una pregunta ética fundamental, en consecuencia, se impone: ¿Qué relación tienes con el deseo que te habita? Ética y nada obvia, hay que decir, pues muchos sienten horror, inhibición o compulsión a la repetición respecto al deseo; el asunto clave aquí es el cuidado de sí y de los otros. Y una pregunta política fundamental se deriva de ella: ¿Qué resonancias y composiciones puedes operar a partir de elucidar y rectificar tu posición respecto al deseo que te habita? Política nada inocente pero tampoco perversa, hay que decir, pues usa el deseo para inventar y componer nuevas relaciones, más amplias y diversas, no para dominar o satisfacer oscuras pulsiones que disminuyen la potencia de obrar y engendran pasiones tristes. Digámoslo con todas las letras: vencer al neoliberalismo implica componer el deseo irreductible y singular de cada quien con otros modos que aumenten nuestra potencia de actuar, cuyo afecto inmediato es la alegría; al contrario, todo lo que disminuye la potencia de actuar, afectos y modos, abona a la reproducción de lo mismo. La diferencia entre micro y macropolítica es descriptiva y secundaria, lo importante es que opere y oriente la distinción geométrica afectiva a cualquier nivel: el deseo y su composición.

De nuestra posición de sujeto, tanto como del deseo que nos habita, somos siempre responsables (Lacan, 2003); lo cual no quiere decir que esa responsabilidad deba ser asumida exclusivamente en términos yoicos o jurídicos. No hay libre albedrío sino determinaciones que hay que asumir en su materialidad concreta para poder modificarlas. La reinención y torsión de los dispositivos existentes —incluidos conceptos y tradiciones— es parte de nuestra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

responsabilidad compartida. Puesto que un sujeto no es más que una posición puntual en la red de nudos que nos constituyen. Por eso, aceptar las normas y leyes que nos preceden no conduce a una sumisión fatal, sino a responder por ellas *in limine* y excederlas en su uso efectivo. La libertad no es un principio moral, ni un fin ideal, ni un axioma fundador; la libertad es una práctica concreta. Hay *prácticas de libertad* (Foucault, 1999) en medio de los dispositivos de poder-saber que nos constituyen, en tanto y en cuanto los subvertimos efectivamente para darles otro uso. Me atrevería a decir: un uso singular que percibe la ausencia de sensibilidad donde le toca, entre lo sensible y lo inteligible, esto es, el tener-lugar-del-lugar en que nos encontramos emplazados. La libertad que no es una práctica concreta, sino una creencia abstracta, tiene un nombre doloroso: locura. Foucault lo sabía muy bien, desde sus primeras investigaciones, y por eso su respuesta a la gubernamentalidad neoliberal —en el último trayecto de su vida— tomó el “largo rodeo” de las prácticas de sí antiguas (Foucault, 2010; 2014; 2015; 2016).

Antes de producir un nuevo “reparto de lo sensible”, como dice Rancière (2014), o que se produzca un acontecimiento y “advenga una Idea”, como dice Badiou (2010), hay que captar simplemente eso que conecta lo sensible y lo inteligible en una suerte de espacio moebiano. En ese punto singular, resulta clave “percibir la ausencia de percepción”, sentir la anestesia en la cual nos hallamos inmersos (un poco más complejo que “salir de la esfera de confort”). Como dice Agamben, comentando a Platón:

En el momento en que logramos percibir de modo anestésico e impuro no sólo lo sensible sino su tener lugar, entonces lo sensible y lo inteligible se comunican. La idea que no tiene lugar ni en el cielo ni en la tierra, tiene lugar en el tener lugar de los cuerpos, coincide con ellos. (Agamben, 2017, p. 114).

En ese punto, más que la hipersensibilidad o la superinteligibilidad, lo que necesitamos es alcanzar cierta impasibilidad. Ya que, si vamos a ser parte de un cambio de paradigma de gran calado, más que exacerbar la sensibilidad o la inteligencia, tenemos que conectarnos con la impasibilidad en la cual estas se comunican.

Un indicio certero se encuentra, por ejemplo, en la reciente película dedicada al Guasón (Todd Phillips, 2019). La risa anómala del Guasón es su síntoma, claramente. Y señala, además, el punto sintomático de la sociedad actual (un síntoma redoblado): el mandato idiota de felicidad, cuando estructuralmente todo está mal, enfermo y corroído hasta la náusea. De ahí la risa desplazada y desubicada del Guasón, tanto en los pocos momentos de distención como en los de ansiedad agudizada. Por eso no se trata solo de un síntoma clínico o psiquiátrico, sino de un síntoma político y psicoanalítico de primer orden. Hay un momento clave de la película que muestra este valor singular del síntoma y el giro subjetivo del personaje: cuando él dice, muy lacanianamente, que hasta el momento había pensado que toda su vida había sido una tragedia y que su risa era una enfermedad, pero se da cuenta que él es justamente “eso”, su risa, y su vida —repleta de abusos— ha sido más bien una comedia (“No tengo nada más que perder. Ya nada puede hacerme daño. Mi vida no es más que una comedia”). Cambio de posición crucial: el punto de hipersensibilidad comienza a mutar y se vuelve insensible consigo mismo. No puede haber mejor definición de la “identificación al síntoma” producida al final de un análisis: cuando la tragedia se transforma en comedia y el sujeto pasa al acto. Por supuesto, no se trata de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

idealizar al personaje ni ofrecerlo como modelo de nada; desde una perspectiva materialista, al contrario, entendemos que se trata de una “ficción de lo real” (verdadera en su procedimiento) que muestra acabadamente las contradicciones del sistema y su (re)solución sintomática de un modo estético y político al mismo tiempo. Cada práctica o procedimiento tiene un “efecto” singular, como decía Althusser (2015), pero lo interesante es pensar la sobredeterminación o la causalidad inmanente que nos muestran conexiones impensadas entre los modos irreductibles de producirlos. Circunscribir el síntoma y producir el *sinthome*; he allí un punto de subversión posible del orden imperante.

II

Sin dudas las condiciones reales en las que se asienta el capitalismo actual son *objetivas*: tienen que ver con las relaciones de producción, la economía, la precariedad laboral, los modos de segregación, aniquilación, extinción planetaria, etc. Pero cada vez se hace más evidente que las condiciones fundamentales para su reproducción y perpetuación son *subjetivas*: tienen que ver con la dificultad de hacerse tiempo, darse tiempo, disponer del tiempo. “El concepto es el tiempo que está ahí”, como decía Hegel (2010: 429). Se nota hasta en los momentos de ocio, en los ratos libres y en las vacaciones: el empuje al goce obligatorio, la ansiedad generalizada o el hedonismo depresivo, no dejan percibir el hueco que nos habita, el espacio vacío donde podría alojarse un deseo inédito, la chispa de un modo de producción y subjetivación distintos que conduzcan hacia otra cosa. Así, muchas veces suelo imaginar que si este sistema se destruyera de golpe, por un factor exógeno, no sé en verdad quiénes sobreviviríamos; porque, aunque nos quejemos del capitalismo y hasta articulemos eventuales críticas, estamos sujetos inexorablemente a él en tanto *forma de vida*. Incluso los críticos, autonomistas o marxistas, inoperosos o escrupulosos, que somos en cada caso, lo estamos. Tendríamos que prepararnos seriamente, no para la catástrofe eventual, sino para dejar de ser como somos de manera tan obstinada y poder transformar de verdad los accidentes en acontecimientos. Algo de sabiduría, a la crítica y el malestar actuales, no les vendría nada mal. Es más, considero que resulta indispensable anudar a las concepciones habituales de la crítica la noción de *cuidado de sí* (que también es, al decir de Foucault, cuidado de los otros).

En un informe reciente de Unicef (2019) se afirma que el suicidio de adolescentes, en Argentina, se ha triplicado durante los últimos treinta años. A veces se confunde el dato estadístico con lo real. Pero lo real no es la estadística ni ésta remite a su *causa próxima*. Lo real es el sufrimiento singular. Lo real es que la vida en general no tiene ningún sentido; dársele es un efecto puramente significativo, no literal, sino metafórico: que nos *anuda* sin ahorcarnos, que nos *arroja* sin caer en el abismo, que nos *corta* sin desangrarnos, que nos *vuela la cabeza* sin apagarnos definitivamente. El desprendimiento del cuerpo cada vez, imagen sutil, es *efecto del significativa* y de la entrada en el lenguaje. Despeje de un decir en nombre propio, sin miedo al error o a equivocarse. Pensamiento material y tiempo donado. La responsabilidad adulta por alojar el deseo de los jóvenes y traerlos del lado de la vida no es moral, ni espectacular, ni divertida; es una responsabilidad ética que consiste, nada más y nada menos, en hacerse a un lado con presteza y acompañar la travesía singular que hace surgir del vacío una chispa divina: un sentido en lo real, con lo que haya, sea un amor, una obra de arte, un descubrimiento teórico o



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

un entusiasmo político. Sin idealizaciones trascendentales ni jerarquías de valor de ningún tipo, que cada gesto investido libidinalmente marque la diferencia y arroje la cifra singular del sentido que no hay, en esencia, que no preexiste a la apuesta.

Encontrar el rasgo singular de cada quien; allí donde insiste, una y otra vez, pese al fracaso irreductible en que se aloja; allí donde se juega la verdadera potencia, la que puede y la que no puede; allí donde lo imposible se muestra como *lo que no cesa de no escribirse*; allí donde el síntoma *no cesa de escribirse* y apacigua; allí donde se anuda y abre al tiempo. Allí se condensa lo que me interesa y convoca de los otros. No todos lo hacen en todo terreno o igual medida, no importa, no hay comparación ni canon, no hay relación-proporción entre nada; hay escrituras del deseo, uso de los saberes y uso de los cuerpos, apuestas decididas. Nada más. Los brillos y las marquesinas dejémoslos a las *vedettes*, los *currículums* y los premios a los académicos. No se trata de ser pasivos o encontrarse afectados, como se dice a menudo: ser mansos o lúgubres; ni devenir empoderados o proactivos, como se promociona actualmente: ser alegres y festivos a toda hora; se trata de hacer algo distinto con lo que nos hicieron ser, de asumir la actividad en la pasividad, de afectar y ser afectados, de inventar nuestros afectos, de hallar la potencia en la falta, la causa en la afección. Hacer algo con la falta, con la falta en el Otro, porque si no hubiese un hueco allí donde caerse muerto, al fin, ¿cómo diablos podríamos desplazarnos para sacudir las cadenas y despertar de los sueños dogmáticos que nos inmovilizan?

El pensamiento crítico nace de cuestionar dogmas y naturalizaciones, pero debe proceder con sumo cuidado. El problema del cuidado no es solo ético, sino esencialmente político. No consiento las exclusiones ni los privilegios en ningún campo, mucho menos en el campo “popular y democrático”. En lugar de operar inclusiones, tenemos que propiciar anudamientos. ¿Por qué nos cuesta tanto pensar en términos de anudamientos? ¿Tan difícil es pensar lo que aportan las diferencias, las singularidades, al común? Es cierto que no se puede prestar atención a todo, todo el tiempo, pero basta propiciar cierta escucha, cierta disposición, cierta sensibilidad por lo que acontece, para que los tiempos se encuentren a su modo. Las prácticas económicas, las nuevas tecnologías, la ontología antigua y moderna, los feminismos, las ciencias, el psicoanálisis, el arte y la política, ¿por qué no habrían de encontrarse en un espacio común de composición? Componer para pensarnos, pensarnos para ser, solo es posible en el cruce dispar y sin purismos. El problema de la grieta es que nos trabaja mucho antes de que la pensemos, digamos y situemos. La grieta pasa por su definición misma, no hay acuerdo en principio acerca de qué es la grieta: para algunos remite a la división de clases sociales (económica), para otros a la división entre populismo y neoliberalismo (política), para otros a la división mediatizada K/antiK (ideológica), para otros incluso remite al ser y el ente (ontológica). La verdad es que la grieta atraviesa todas esas divisiones porque habita al sujeto mismo que habla, piensa, desea y, definitivamente, va a morir. Lo único que nos hace uno, para desdicha o felicidad de cada quien, es el goce. Encontrar o transformar la economía del goce resulta crucial.

El mayor obstáculo a la transformación conjunta ya no es solo epistemológico sino afectivo, como si todo lo que leemos o estudiamos no tomara cuerpo ni tuviera incidencia en los lazos sociales. Los sucesivos giros en el pensamiento, incluido el giro afectivo, siguen girando en falso en tanto no logran incidir en la trama de las prácticas sociales. Nuestras lecturas y escrituras más críticas parecen inocuas en el estado actual del capitalismo. Por eso insisto en asumir la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

implicación material en todo esto y escribir sobre nuestras propias prácticas en primera persona. Asumir el riesgo de exponerse en la escritura. Como dice Foucault del parresiasta:

El parresiasta da su opinión, dice lo que piensa, él mismo signa, en cierto modo, la verdad que enuncia, se liga a esa verdad y, por consiguiente, se obliga a ella y por ella. Pero esto no es suficiente. Puesto que, después de todo, un profesor, un gramático, un geómetra pueden decir, con respecto a lo que enseñan, sobre la gramática o la geometría, una verdad, una verdad en la cual creen, una verdad que piensan. Y sin embargo, no se dirá que eso es parrhesía... Para que haya parrhesía... es menester que el sujeto, al decir una verdad que marca su opinión, su pensamiento, su creencia, corra cierto riesgo, un riesgo que concierne a la relación misma que él mantiene con el destinatario de sus palabras... Ella [la parrhesía] implica cierta forma de coraje, cuya forma mínima consiste en el hecho de que el parresiasta corre el riesgo de deshacer, de poner fin a la relación con el otro que, justamente, hizo posible su discurso... El parresiasta no es un profesional. Y la parrhesía es, con todo, algo distinto de una técnica o un oficio, aun cuando en ella haya aspectos técnicos. La parrhesía no es un oficio, sino algo más difícil de discernir. *Es una actitud, una manera de ser que se emparenta con la virtud, una manera de hacer.* Son procedimientos, medios conjugados con vistas a un fin y que, por eso, incumben a una técnica, claro está, pero es también un rol, un rol útil, precioso, indispensable para la ciudad y los individuos. (Foucault, 2010, p. 30).

III

Leemos, leemos y leemos. Por hábito, por profesión, por defecto, por angustia, o porque en realidad no sabemos hacer otra cosa. Pero no siempre esas lecturas producen un verdadero acontecimiento intelectual que toma el cuerpo y afecta, transforma el pensamiento y produce una alegría infinita que exige ser transmitida, contagiada, comunicada de algún modo. Un goce inédito. De allí la escritura insistente, siempre ejercida en modo singular. Aquello me ha pasado muy pocas veces, pero creo que podría anotar algunos hitos que han marcado mi vida y escritura en momentos puntuales: (i) cuando entendí que el sujeto no era el yo en Lacan, (ii) cuando entendí la lógica paradójica del acontecimiento en Badiou, (iii) cuando me encontré con la escritura de sí en Foucault, (iv) y ahora con la beatitud y la vida verdadera en Spinoza.

Quizá la venganza por haber leído tanto haya tomado forma de escritura; quizá sea una forma-de-vida.

Escribo mucho, por todas partes, mis amigos me dicen que ya no pueden seguirme y yo sigo, escribiendo: notas, ensayos, capítulos de libros, libros individuales o colectivos, artículos como éste, etc. ¿Por qué escribo? No sé. O sí: no puedo no hacerlo, es mi modo de pensar y vivir al mismo tiempo, de orientarme en el presente: necesito lanzar escritos e imaginar que quizá algo pase, algo vuelva, aunque sea mínimo, infinitesimal, un desvío, un encuentro, un giro, una lectura, una mirada, etc. He llegado incluso a pensar que la escritura es la *práctica de sí* ejemplar, paradigmática, que he hallado: el modo de transformar mi relación imaginaria con las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

condiciones reales de existencia, lo simbólico redoblado, el *sinthoma*, y no sé qué más. Pero he comenzado a notar que además de escribir necesito decir, practicar un decir veraz, directo y simple, nada elocuente ni erudito, sino que vaya al hueso, a lo real, que trabaje el concepto en actualidad. Entonces hablo: doy entrevistas, realizo intervenciones radiales, conferencias, charlas, etc. Igualmente, no dejo de hacerlo orientado por la escritura.

Pese a que me he resignado a no escribir sobre Freud, pues me siento un poco alejado en este momento de esas lecturas, hace poco desperté pensando en su teoría. Viniendo de un sueño denso, se arremolinaban algunas palabras: *psyché* extensa, escritura, tópica, etc. Y pensaba que había algo de lo real en esas escrituras metapsicológicas, algo real que se había constituido en Freud más allá del “amor al padre” o el “complejo de Edipo” o la “realidad psíquica” (todos términos señalados por Lacan como límites freudianos); y que, en definitiva, cada quien escribe con el material que puede. Luego leí una cita de Lacan donde habla justamente de la materialidad del decir y la escritura matemática; entonces pensé que el psicoanálisis podría concebirse como una teoría materialista del sujeto, en dos vertientes precipitadas por la escritura: materialismo de la *psyché* tópica extensa (Freud), materialismo del decir topológico intenso (Lacan). Topología en extensión e intensión, podría decir, siguiendo la doble vertiente indicada. Así, esto de habitar en distintos planos, temporalidades desfasadas, espacios superpuestos, etcétera, quizá haga de mis intentos de comunicación, actos fallidos por naturaleza; pero creo que hay quienes captan la idea material que voy tramando topológicamente en el decir y escribir, entre equívocos y fallos, e incluso a veces me lo hacen saber y eso me alegra. La topología no sustituye a la historia *in toto*, por supuesto, solo acelera las conexiones y las historicidades en curso.

El fin del mundo llegó hace rato, el descerebre y el estado zombie es lo normal, el asunto es siempre: *cómo vivir después de todo*. Y no es necesario agregarle el “juntos”, como hace Barthes (2005). Somos seres en relación, ineluctablemente, lo asumamos o no. Todo lo real es relacional porque no hay relación-proporción esencial o única entre las cosas, las palabras, los seres, los saberes y los sexos. Por eso hay que inventar o fabricar o modular o desarrollar cada vez, caso por caso, singularmente: las relaciones, conexiones, operaciones, nominaciones. Lo que hay y lo que no hay no son opuestos, son demarcaciones que se habilitan mutuamente. O mejor dicho: lo real es racional, y lo racional es relacional, y lo relacional emerge verdaderamente cuando se constata que en el fondo no hay relación-proporción entre las cosas, ni entre las palabras, ni entre nada, y elegimos salir del fondo y la angustia que eso genera. Aunque podríamos no hacerlo. Y a partir de allí hablamos, callamos, hacemos política, arte, amor o ciencia. Es la potencia infinita e inmanente que nos constituye. Quienes no han accedido a estas simples verdades, viven como zombies en esos mundos imaginarios que llaman “realidad” (“psíquica” o “mediática”, no importa), donde es posible decir tanto una cosa como la otra porque lo simbólico es moneda falsa (“posverdad”, le llaman); donde cunde el horror a lo real y lo único que se valora es lo que dicta el mercado (económico, social, cultural o subjetivo, tampoco importa).

El modo de ser zombie, por otra parte, tiene su correlato comunicativo en el *troll*. A veces leo reacciones intempestivas muy agresivas en redes sociales, incluso entre quienes comparten espacios. Y me preocupa. Porque pienso que la potencia en la cual podemos encontrarnos y desarrollarnos, neutralizando los dispositivos que nos debilitan y dándoles otro uso, implica captar la singularidad de cada medio, de cada práctica, de cada espacio. Escribir donde se pueda, practicar el psicoanálisis, practicar la filosofía, la política, el arte, el derecho, etc., *no todo es lo*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

mismo: cada práctica tiene su especificidad, su modo de exceder los límites, los aspectos reglados, normalizadores, para abrir nuevos posibles, desplegar aspectos estratégicos, reformular lo dado, etc. Si no confundimos todo, mezclamos todo, aplanamos todo y le exigimos a cada práctica que responda en los términos y valoraciones de las otras. Hay que trabajar delicadamente los entrecruzamientos, los tejidos y entramados. No proceder como elefantes en una cristalería. Lo cual no excluye decir lo que hay que decir en el momento oportuno: la práctica de la parresia. Pero hay que asumir el riesgo, captar el nudo de determinaciones y exponerse, asumiendo el equívoco irreductible. Decir la verdad, ser directo, implica al sujeto que la enuncia y se compromete por ese mismo acto; de ninguna manera es una simple descarga agresiva, montada en una aserción incuestionable. Quizá se trate, como canta Drexler, de “amar la trama más que el desenlace”. El amor real, claro, la *philia*.

Lo *real* está tramado o anudado como un nudo borromeo. Esa es la hipótesis que sostengo desde hace un tiempo, y no lo finjo (lo mío no es avanzar enmascarado ni escribir en clave esotérica). Milner afirma que el nudo borromeo solo se verifica por el corte en el que todos los hilos se dispersan (Milner, 1999). Sin dudas, ese modo abrupto de lo real del nudo resulta insoslayable. Hay que pasar por ahí al menos una vez, o dos veces. Borde de la locura o la muerte: figuras del horror. Pero el nudo borromeo también puede pensarse desde un principio constructivo: el trenzado solidario. Basta con que vayamos alternando y entrecruzando los cordeles, como se hace en una trenza, para que al contar seis gestos de cruce (o múltiplos de seis) y conectar los extremos, volvamos a hacer el nudo. Esos cordeles figurados pueden ser nada más y nada menos que las pulsiones eróticas, autoconservadoras y mortíferas; el ello, el yo y el superyó; el cuerpo, el alma y el pensamiento; la vida singular, la imagen y el intelecto material, etc. En fin, los elementos necesarios que cada quien haya encontrado para mantenerse con vida, con cierta forma-de-vida que no se reduzca a la mera supervivencia. Me gusta pensar con Lacan que de allí, de esa escritura entrelazada, se sostiene la *philia* de la sabiduría práctica.

La escritura, me permito adelantarle, cambia el sentido, el modo de lo que está en juego, a saber, la *filia* de la sabiduría. No es muy fácil sostener la sabiduría si no es con la escritura, la del nudo bo[rromeo] —de modo que, en suma, disculpen mi infatuación, con mi nudo bo[rromeo] intento nada menos que la primera filosofía que me parece sostenerse. (Lacan, 2006, p. 143).

Si pudiésemos entender que hay conocimientos y teorías que ya hemos incorporado, y forman parte de nuestro intelecto material, no necesitaríamos estar oponiéndonos maniqueamente todo el tiempo; habría más amor y sabiduría práctica: ejercicios vitales. Pues no hay teoría única del todo social complejo y estructurado. Por ende, tampoco tendríamos que dejarnos chantajear por tener que estar a favor o en contra de la escritura, de la Ilustración, de la ciencia, de las nuevas tecnologías, de un Estado que regule, garantice servicios básicos y redistribuya, o de la lucha de clases y la crítica de la economía política marxista que permiten entender tantas cosas. Los sutiles mecanismos de poder, los nuevos modos de gobierno y subjetivación, las prácticas éticas o el psicoanálisis no excluyen todo lo anterior, al contrario, lo resignifican y colocan en su justo lugar. De allí la necesidad de una tópica compleja y renovada, tramada de múltiples teorías materialistas. Pues, así como la lógica clásica y las demostraciones de Euclides siguen siendo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Roque Farrán, Crítica y cuidado: la figura del parresiaista como lector y escritor de nudos, pp. 189-202.

válidas luego que hayamos producido infinidad de nuevas lógicas y teorías matemáticas no clásicas, o como la física newtoniana sigue sirviendo para explicar un montón de fenómenos elementales luego de la física cuántica o la teoría de la relatividad, así tendríamos que concebir la reformulación de nuestro pensamiento materialista en su conjunto. Por supuesto que semejante reformulación, motiva resistencias afectivas.

Hay un giro afectivo crucial que es a la vez ontológico, ético y político, en el que coinciden tanto el spinozismo como el lacanismo, el peronismo como el feminismo (aunque siempre sea posible traicionar esos movimientos potenciadores del cuerpo y el pensamiento). Ese giro consiste en afirmar a todo nivel que el *goce del Otro no existe*, es imaginario o fantasmático, pues de allí provienen la envidia, el odio y los peores afectos; lo único que hay es el *goce del Uno*, singular, entre otros. Si uno no puede investir libidinalmente la cosa singular de la cual goza oportunamente, sea una idea, una palabra, una música, un cuerpo, etc., y compartirla sin esperar nada a cambio junto a otros, entonces todo lo que se haga será en vano o en pos de la destrucción o depotenciación del Otro (como de uno mismo). Solo voy a traer una cita que hace alusión a ese cambio clave en la economía afectiva, y remite a la última lectura que me impactó:

La verdadera felicidad y beatitud de cada individuo consiste exclusivamente en la fruición del bien y no en la gloria de ser uno solo, con exclusión de los demás, el que goza del mismo. Pues quien se considera más feliz, porque sólo a él le va bien y no tanto a los demás o porque es más feliz y más afortunado que ellos, desconoce la verdadera felicidad y beatitud; ya que la alegría que con ello experimenta, si no es puramente infantil, no se deriva más que de la envidia o del mal corazón. Por ejemplo, la verdadera felicidad o beatitud del hombre consiste únicamente en la sabiduría y en el conocimiento de la verdad y no, en absoluto, en ser más sabio que los demás o en que éstos carezcan del verdadero conocimiento; puesto que esto no aumenta en nada su sabiduría, es decir, su felicidad. De ahí que, quien disfruta de eso, disfruta del mal del otro y, por consiguiente, es envidioso y malo, y no ha conocido la verdadera sabiduría ni la tranquilidad de la vida verdadera. (Spinoza, 2004, pp. 142-143).

Me vuelvo a preguntar entonces, como ejercicio final, sobre tempranas escrituras: ¿tiene sentido hablar de “ontología política”, incluso de “ontología nodal”? No puedo dejar de asumir esa co-implicación entre los términos aludidos, y sin embargo hoy me resuenan distinto. La expresión en sí, “ontología política”, me resulta insensata: una solución de compromiso momentánea (sintomática) entre tendencias contrapuestas, ante el temor de dispersión inminente. Lo real habrá sido el corte. El anudamiento real se verifica retroactivamente por el corte en que se afirma: eso se sostenía. No hay a priori ni garantía alguna. La ontología, hoy, define para mí una práctica concreta; la política, otra. Entre medio: infinidad de prácticas. Si hay encuentro entre ellas, acaso, es en virtud del deseo real en juego en cada práctica y de lanzarse a la contingencia absoluta; de nuevo: nada lo garantiza. Y sin embargo, esa es la apuesta de transmisión entre la diversidad de prácticas motivadas por el deseo real; no por el imaginario de las clases, los lazos y las representaciones; ni por el discernimiento correcto de los nombres, las tradiciones y la lengua. En términos políticos: el nudo no es la rosca, y la trenza no es la transa.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Roque Farrán, Crítica y cuidado: la figura del parresiasta como lector y escritor de nudos, pp. 189-202.

Si hay una política ontológica de la transmisión de saberes y el uso de las prácticas, es porque se apuesta al anudamiento de deseos desde el trenzado riguroso, por co-implicación, en el cual solo el corte mostrará cada vez que *eso se sostenía*. Habrá sido amor real, *philia*, en cualquier caso.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2017). *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Althusser, L. (2015). *Iniciación a la filosofía para los no filósofos*. Buenos Aires: Paidós.
- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Sigo XXI.
- Badiou, A. (2010). *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Colebrook, C. (2014). *Death of the Posthuman. Essays on Extinction* (vol. 1). Open Humanities Press, University of Michigan, Michigan.
- Deleuze, G. (2003). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Farrán, R. (2014). *Badiou y Lacan: el anudamiento del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Farrán, R. (2018). *Nodalética: un ejercicio de pensamiento materialista*. Adrogué: La Cebra.
- Farrán, R. (2021). *La razón de los afectos: populismo, feminismo, psicoanálisis*. Buenos Aires: Prometeo.
- Foucault, M. (1995), *¿Qué es la crítica? [Crítica y Aufklärung]*”, *Daimon. Revista de filosofía*, nº 11.
- Foucault, M. (2014). *La hermenéutica del sujeto: Curso en el Collège de France: 1981-1982*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2016). *El gobierno de los vivos: Curso en el Collège de France: 1979-1980*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1996). *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: La piqueta.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Buenos Aires: FCE.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la sexualidad III: La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). La ética del cuidado de sí como práctica de libertad. *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales III*. Paidós: Madrid.
- Freud, S. (2015). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hegel, G. W. F. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: UAM/Abada.
- Lacan, J. (2006). *El Seminario, Libro XXIII. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2003). *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Milner, J. C. (1999). *Los nombres indistintos*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Spinoza, B. (2006). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.
- Spinoza, B. (2014). *Tratado teológico político*. Madrid: Alianza.
- UNICEF. (2019). El suicidio en la adolescencia. La situación en la Argentina. Recuperado de <https://www.unicef.org/argentina/informes/el-suicidio-en-la-adolescencia>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43437>

Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria

Andrea Teruel

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

andreateruel@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6432-5937

Recibido 15/07/2023. Aceptado 10/08/2023

Resumen

El escrito busca tensar el actual cuadro clínico de abulia al que ingresó en las últimas décadas el pensamiento de izquierda —cuyo leitmotiv parece haberse reducido a la promoción de formas de vida adaptables y saludables en un capitalismo irrevocable — desviando la mirada hacia lo sintomático o lo enfermo de la cultura. Se desarrolla la noción de materialismo sintomático con la intención de franquear los límites que frenaron los impulsos revolucionarios tanto del materialismo histórico de principios del siglo XX (marxismo-leninismo) como de los posteriores desarrollos en torno a la biopolítica y la producción de subjetividad del pensamiento francés de las décadas del 60 y 70 (Foucault, Deleuze, Guattari). Conjugando libremente la lectura de Santiago López Petit, Diego Sztulwark, Peter Sloterdijk y Georges Bataille, el materialismo sintomático se presenta aquí como una alternativa ético-política que enlaza la escisión histórica entre la macropolítica y la micropolítica con la intención de ir más allá de los conformismos en los que se habría estancado el pensamiento crítico. Ante un materialismo terapéutico y cosmético que abunda en las agendas intelectuales —pendiente del cuidado de sí y de una estética de la existencia— el materialismo sintomático emerge dando lugar a lo anómalo como intento de sublevar el orden establecido.

Palabras clave: *capitalismo; revolución; macropolítica; micropolítica; materialismo sintomático*

Symptomatic materialism. Clinical reflections on revolutionary politics

Abstract

The writing tense the current clinical picture of apathy that left thinking has entered in recent decades - whose leitmotif seems to be reduced to the promotion of adaptable and healthy ways of life in an irrevocable capitalism - diverting its gaze towards the symptomatic or the sick of culture. The notion of symptomatic materialism is developed with the intention of crossing the limits that



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

stopped the revolutionary impulses of the historical materialism of the early twentieth century (Marxism-Leninism) and the subsequent developments around biopolitics and the production of subjectivity of french thought (Foucault, Deleuze, Guattari). Freely combining the reading of Santiago López Petit, Diego Stulwark, Peter Sloterdijk and Georges Bataille, symptomatic materialism is presented here as an ethical-political alternative that links the historical split between macropolitics and micropolitics with the intention of going beyond the conformisms in which it seems critical thinking has stagnated. Faced with the therapeutic and cosmetic materialism that abounds in intellectual agendas — dependent on self-care and an aesthetic of existence — symptomatic materialism gives rise to the anomalous as an attempt to revolt the established order.

Keywords: *capitalism; revolution; macropolitics; micropolitics; symptomatic materialism*

Que se mueran los sanos. Que se mueran sin sal, sin colesterol. Que se mueran sin grasas trans. Que se mueran light, descremados. Que se mueran los sanos. Que se mueran en los gimnasios, musculando, transpirando. Que se mueran en crossfit con sus músculos desgarrados. Que se mueran revolviendo la ensalada y esperando un agua mineral en un break del trabajo. Que se mueran los sanos, que se apaguen de pronto mientras meditan o visitan constelaciones familiares. Que se mueran rápido corriendo, que se mueran de tanto runner. Que se mueran en sus habitaciones iluminadas. Que se caigan súbitamente sobre sus pisos plastificados. Que se mueran los hippies con Osde en sus casas de barro. Que se mueran en la mitad de una charla Ted sobre como tener una vida saludable. Que se mueran los sanos, que mueran jóvenes y lozanos o por lo menos que se mueran a tiempo para que no nos quedemos con la injusta idea de estar sanos en un mundo enfermo.

—Tomás Quintín Palma

Anoche bebí demasiado porque comí con unos idiotas, unos arquitectos —con sus mujercitas— que hablaban de aviones y del servicio militar en todos los países del mundo. Eran muchachos de veinticuatro a treinta años. (Odio a la gente joven —seria y estudiosa— con su porvenir abierto y sus miserables deseos de automóviles y departamentos).

Los únicos jóvenes que acepto son los bizcos, los cojos, los poetas, los homosexuales, los viudos inconsolables, los frustrados, los obsesionados, sean condes o mendigos, comunistas o monárquicos, mujeres, hombres, andróginos o castrados.

—Alejandra Pizarnik

Vademécum

Empezaré sin rodeos identificando lo que considero un problema en nuestro actual contexto socio-político global: la gente adaptada. Vivimos ciertamente un tiempo histórico vertiginoso que nos ofrece un escenario desolador y doloroso. Basta echar un vistazo al aumento acelerado de las desigualdades sociales y económicas de una a otra punta del mapa o al ascenso sigiloso pero constante del mercurio planetario para presentir las posibilidades reales de un colapso a gran



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Andrea Teruel, Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria, pp. 203-213.

escala. Si bien está claro que es el imperio del capital lo que nos trajo a esta situación límite — sumamos décadas repitiendo con firmeza el mismo diagnóstico— pareciera que hoy vivimos un amesetamiento de los impulsos transformadores o revolucionarios y nos entregamos sin mayores resistencias, cuando no con una melancólica resignación, a este mundo regido por el mercado. Es cierto que no por ello las críticas teóricas dejan de proliferar, aunque tal vez aquello obedezca más a la misma lógica productivista que a un impulso ínsito de rebelión o cambio. El sueño eterno de la revolución que motorizó los finales de era de los últimos siglos quedó actualmente obsoleto tanto en las agendas intelectuales como en los programas políticos. Incluso hoy se peca de un rancio anacronismo con el solo hecho de insinuar la necesidad de una rebelión radical o motivar la arenga revolucionaria.

Actualmente lo que interesa y se debate en los círculos de un pensamiento de izquierda desencantado y anémico pareciera reducirse al interrogante de cómo pasarla lo mejor posible ante el inminente y anunciado fin. De este modo, las disquisiciones progresistas o emancipatorias pendulan entre: conquistar derechos (sean de los trabajadores, de las mujeres, del colectivo LGBT+, de los racializados, etc.) en un Estado capitalista; cuidar el medioambiente en un contexto de producción capitalista; lograr agenciamientos de discursos dentro de la semiótica capitalista o promover formas más igualitarias de regular, administrar y gestionar el flujo de capital dentro de una economía capitalista. El listado puede seguir, pero el trasfondo del capitalismo se mantiene firme como el denominador incuestionable a todas estas demandas. Si bien no hay dudas de las buenas y democráticas intenciones que inspiran a estos objetivos y la necesidad imperiosa de su promoción, cabe señalar la insuficiencia en materia de transformación estructural en el que anidan y su función de mero petitorio.

Desde mi punto de vista, estas nobles agendas intelectuales y programas políticos al no promover una ruptura radical con el régimen de dominación logran una adaptación de las formas de vida al mismo, derivando en última instancia en una pacificación del capitalismo. Capitalismo de Estado, capitalismo rosa, capitalismo verde, capitalismo inclusivo, capitalismo al fin. Mediante la ausencia de un proyecto revolucionario las subjetividades críticas y resistentes al paradigma hegemónico se ven neutralizadas y los objetivos de sus prácticas cotidianas y pedestres no parecieran distanciarse en demasía de las subjetividades neoliberales —pendientes del éxito y el emprendedurismo— de las que pretenden distinguirse. En ambos casos se fomenta la producción de vidas adaptables e integradas garantizando su desarrollo pleno y saludable. Quiero decir, resulta indistinto si se opta como estilo de vida el coaching ontológico para superarse en el trabajo o la meditación zen para conectarse con uno mismo allende a la vorágine hiperproductivista; no importa si se cuida el cuerpo mediante crossfit o mediante el yoga o si se opta por los suplementos dietarios o el veganismo. En todos los casos estas prácticas cotidianas sostenidas en ideologías diferentes o antagónicas apuntan a un mismo fin: la adecuación benéfica y armónica de la vida a una realidad sin alternativa, la del capital.

Mi intención en estas líneas de ningún modo será criticar las formas de vida mencionadas, sino señalar que las prácticas cotidianas resistentes o combativas al modelo capitalista han quedado subordinadas al proyecto neoliberal en tanto producción de subjetividad bajo las coordenadas de adaptación saludable. Si tal hipótesis me es concedida, intentaré en adelante explorar los motivos por los que habríamos llegado a esta situación. En este sentido, sostendré que el debilitamiento actual del pensamiento y las políticas de izquierda responderían a la evolución de dos procesos paralelos que se dieron lugar entre las décadas del setenta y fines de los ochenta del pasado siglo:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

por un lado, la crisis del pensamiento marxista tras el derrumbe de la Unión Soviética; y, por otro lado, la deriva en políticas del cuidado tras el giro micropolítico del pensamiento francés. En consecuencia, propondré una concepción materialista que reencienda las fuerzas subversivas — adormecidas ya sea por el clonazepam o el alineamiento de chakras— para dar lugar a la expresión de lo sintomático y enfermo. Asumo como tarea urgente volver a resignificar la acción transformadora para reimaginar nuevas alternativas de rechazo por fuera de los conformismos.

Requiem psicobolche

Ya pasaron casi cuarenta años desde que el alma mater del neoliberalismo, Margaret Thatcher, pronunció su célebre veredicto: “No hay alternativa”. Curiosamente, el impacto político y retórico de esta frase pareció afectar más a las corrientes de izquierda que a la propia derecha, puesto que desde ese momento en adelante el pensamiento crítico no dejó de alinearse bajo la famosa tesis hegeliana del fin de la historia remasterizada por el liberal Francis Fukuyama. Quizás la frase más representativa de este devenir sea la pronunciada por el intelectual marxista Fredric Jameson — divulgada tan rápidamente como la resignación ínsita que la inspira— la cual dice que pareciera ser más fácil imaginar el fin del hombre que el fin del capitalismo (Jameson, 2003). De este modo, pareciera que a la izquierda no le queda siquiera la fuerza de la inercia para impulsar una transformación y renuncia de cuajo a las leyes de la dialéctica en las que se fundó. Mientras tanto, desde la orilla del frente, es llamativo observar cómo la derecha capitalista irónicamente sí se mantiene fiel al esquema dialéctico de la lucha de clases. Al respecto, no puedo dejar de mencionar las palabras pronunciadas por el empresario multimillonario Warren Buffet, quien dijo: la lucha de clase existe, y nosotros [los ricos] la estamos ganando

¹. Asistimos, por tanto, a un contexto teórico y político paradójico y confuso, en donde inclusive se logra percibir la adopción de códigos estéticos y consignas de izquierda por parte de los movimientos de derecha y ultraderecha (aunque, claro está, subvertidos). Vaya sino como ejemplo la agrupación fascista argentina Revolución Federal y su autodesignación como libertarios².

Ante este desconcertante contexto, me pregunto ¿cómo fue que el pensamiento y la política de izquierda llegó a esta abulia sin reacción?, ¿por qué llevamos más de cuarenta años subordinados pasivamente a la profecía de Thatcher?, ¿cuál fue el punto de inflexión que dio lugar a lo que Mark Fisher llamaría “realismo capitalista” en tanto imposibilidad de pensar cualquier ruptura del régimen vigente (Fisher, 2021)? Desde el punto de vista que me propongo aquí ensayar y conjugando libremente la lectura de autores provenientes de diferentes tradiciones (Rolnik, Traverso y Lazzarato), sostendré que habríamos llegado a esta situación dada la incapacidad del pensamiento de izquierda de articular, sea en la dirección que sea, la producción económica (macropolítica) con la producción de subjetividad (micropolítica) en el contexto de ofensiva neoliberal de los años setenta y ochenta del pasado siglo³. Thatcher, aquí una vez más, llevaba cínicamente la delantera al pronosticar que “la economía es el método, el objetivo es cambiar el alma”. Quiero decir, todo demuestra que mientras la izquierda no lograba resolver la disyuntiva entre lo macro y lo micro, el neoliberalismo los conjugaba y vencía.

Atendiendo en primer lugar a la dificultad de articulación desde la macropolítica hacia la micropolítica, se puede advertir que la izquierda tradicional marxista-leninista no ha sabido



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

moverse por fuera de la esfera económica, priorizando únicamente la modificación de las políticas de producción como único mecanismo de transformación social. Así pues, su horizonte se redujo a la lucha obrero/patrón inscrita en la relación trabajo/capital desvinculándose de otros modos de existencia. Esto no sólo dejó abiertas otras formas de explotación y dominio bajo el mando de un partido centralizado (como las relaciones raciales o sexuales, indicadas con acierto por Suely Rolnik⁴), sino que también llevó al sepultamiento del pensamiento revolucionario bajo el vergonzoso derrumbe de la Unión Soviética. Como bien señala Enzo Traverso en su bello libro *Melancolía de izquierda*, lo que la experiencia del socialismo real legó a las tradiciones marxistas pos-89 fue una dialéctica rota incapaz de proyectarse a futuro (Traverso, 2018), en la que la revolución quedó subsumida al relato totalitario de la ideología mainstream neoliberal. Por todo esto, cabe constatar que el marxismo al comenzar los años noventa quedaba tan momificado como el cuerpo de Lenin, siendo no más que un ícono embalsamado y vetusto del siglo XX digno de exposición.

Asimismo, desde los desarrollos de la perspectiva micropolítica las cosas tampoco fueron mejores para la izquierda. Si bien durante los años sesenta y setenta hubo una eclosión global de revueltas que dieron lugar al florecimiento de nuevas teorías revolucionarias alternativas al esclerosado marxismo tradicional, ninguna de ellas habría podido resistir la contraofensiva neoliberal consumada en el pasaje de los años setenta a los ochenta.

Llamo aquí giro micropolítico al pensamiento y las teorías críticas desarrolladas en Francia a partir de diversas revueltas que encontraron su clímax en Mayo del 68. Ciertamente, es a Félix Guattari a quien le debemos la consagración del término *micropolítica*, no obstante este concepto fue abordado por Deleuze, Foucault y toda una corriente de intelectuales que enmarcaron posteriormente sus reflexiones en torno a la biopolítica (Agamben, Hardt, Negri, Esposito, entre otros). Sin dudas el giro micropolítico significó un gran aporte teórico al pensamiento de izquierda en tanto logró trascender las enquistadas coordenadas del marxismo macroeconómico mencionadas con anterioridad. La identificación del rol central del deseo y la subjetividad en el contexto político fue indefectiblemente una contribución necesaria para expandir los límites de la revolución (encapsulada en la fábrica, el sindicato o el movimiento obrero) hacia la pluralidad de las formas de vida. Sobre la ola del 68 —la cual lejos está de ser exclusivamente francesa— ya no sólo el proletario se erigía como sujeto revolucionario, sino también distintos colectivos que por ese entonces comenzaban a reivindicarse: las mujeres, los homosexuales, los colonizados, etc. En este sentido, nuevos conceptos se articularon para expandir los estrechos límites de la viril lucha de clase: Deleuze y Guattari hablarían de minorías, Foucault de contraconductas, Hardt y Negri de multitud, etc. De este modo, los procesos de subjetivación de grupos subalternos resistentes a la modelización de las formas de vida del capital pasaron a ser la piedra de toque para la desestabilización de las relaciones de poder y el orden dominante.

Ahora bien, como bien insiste en sus últimos escritos Maurizio Lazzarato⁵, todo este edificio conceptual construido a partir de los años sesenta demostró ser tan sólo un castillo de arena ante la avanzada neoliberal. Dicho fracaso quizás obedezca a la incapacidad de los desarrollos micropolíticos de articular la autonomía de las fuerzas subjetivas afirmativas con una negación radical de los mecanismos de explotación de la macropolítica. Esto es, si bien la acción micropolítica dio lugar a la expresión necesaria de la multiplicidad de formas de vida, afectos y deseos, dejó intacta la estructura productiva dominador/dominado del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

capitalismo. Por tanto, su impotencia en materia revolucionaria probablemente responda al desprendimiento teórico y práctico generado entre la producción de subjetividad y la producción económica infraestructural. Así pues, tras todo lo dicho, se logra observar cómo ninguna de las dos dimensiones políticas mencionadas habría sabido conjugarse una con la otra: ni la macropolítica con la micropolítica, ni viceversa.

Lo que me interesa destacar aquí es que, a diferencia del fracaso del marxismo tradicional —sepultado y reducido a la universidad, la literatura o al museo al comenzar la década de los noventa—, las teorías emancipatorias de los años sesenta sí tuvieron continuidad en el activismo político de nuestro tiempo. No obstante, muchas de éstas parecen haber abandonado el impulsó subversivo y revoltoso que las vio nacer entre las barricadas para seguir más de cerca el camino trazado por el último Foucault, en donde la ética hace un vuelco hacia la estética.

Ciertamente, la estética de la existencia propuesta en las reflexiones de los años ochenta de Foucault deriva de su concepción positiva del poder, al cual asume como ejercicio y ya no como represión. En este marco, Foucault insiste en la importancia de las prácticas de libertad, distinguiéndolas explícitamente de los procesos de liberación, para dar lugar a los conceptos de *cuidado de sí*, *arte de vivir*, *tecnologías del yo*, etc. (Foucault, 2010). De este modo, su enfoque político se dirige expresamente a promover prácticas ligadas a una terapéutica individual de empoderamiento y autotransformación y no a la ruptura con un régimen de dominación estructuralmente opresivo y desigual. Es importante señalar en este punto que bajo su concepción de gubernamentalidad, Foucault suprime peligrosamente la idea de revolución y lucha de clases para abrir las relaciones de poder a un juego positivo y de circulación agenciado. No por nada muchos de sus críticos han insistido en señalar el carácter liberal o neoliberalizado de este periodo tardío de su obra.

Ahora bien, las izquierdas hoy por hoy parecen alinearse bajo esta última rúbrica política de la relación de sí consigo mismo donde la ética del cuidado propio y de los otros cobra centralidad. En este esquema las luchas contra un sector dominante desaparecen para dar lugar a una proliferación de prácticas (entre ingenuas y esnobs) de autocomplacencia y realización personal como horizonte político. Incluso, cuando estas últimas trascienden la esfera de la subjetividad y se ocupan de problemas medioambientales o ecológicos estructurales, no parecieran distinguirse demasiado de la jardinería. Claramente estas prácticas higiénicas y saludables, en la medida en que no propician una ruptura del régimen productivo, resultan ser inofensivas para la gran maquinaria capitalista y logran tan sólo prolongar el cuadro asténico al que ingreso el pensamiento de izquierda hace más de cuarenta años. Pienso que Guattari estaba en lo cierto cuando en 1978 afirmaba que vivimos en una época en la que respirar se ha vuelto tan difícil como conspirar (Guattari, en Preciado, 2019). Sólo agregaría que en los últimos tiempos nos hemos ocupado de lo primero olvidando la importancia elemental de lo segundo. Siguiendo en este punto una clásica ecuación kantiana resignificada por Lazzarato, se vuelve importante advertir que “los afectos son impotentes sin la fuerza y la fuerza sin los ‘deseos’ no perdura” (Lazzarato, 2022, p. 77).

Materialismo sintomático



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Andrea Teruel, Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria, pp. 203-213.

Hasta aquí me dediqué a constatar el óbito del pensamiento de izquierda tras largas décadas de agonía. Señalé también que de aquel sobrevivieron algunas concepciones políticas devenidas en terapéutica y cosmética, las cuales se relacionan con prácticas del cuidado y dejan intacto el régimen de dominación adecuándose a él. Ahora me propongo explorar alternativas posibles para revitalizar impulsos subversivos que permitan fisurar el orden dado. En este sentido, mi argumentación no se ubicará ni del lado del materialismo histórico (macropolítico) ni del materialismo afectivo (micropolítico), cuyas limitaciones ya han sido mencionadas. Mucho menos del lado del materialismo cosmético recién aludido, cuya ineficiencia creo haber señalado. Contrariamente a este último, centraré mi atención en lo sintomático y enfermo para extraer de allí coordenadas de insubordinación a lo establecido. Para ello me valdré de algunas reflexiones actuales de Santiago López Petit y Diego Sztulwark, pero también me remontaré al pensamiento de Georges Bataille e incluso al pensamiento cínico antiguo. De esta miscelánea de ideas decantará lo que daré a llamar materialismo sintomático.

Pensar la revolución como la toma del cielo por asalto, al modo en que lo hiciese Marx en el siglo XIX, no parece hoy ser una posibilidad real para desestabilizar el pliegue neoliberal y totalitario del capitalismo que ha conquistado gran parte de nuestros hábitos y deseos. Tampoco parece que la mera afirmación de identidades no moduladas mediante la subjetividad empresarial neoliberal tenga la suficiente potencia para socavar un régimen productivo global que mercantiliza hasta sus propios rivales. Ni la clásica ofensiva política revolucionaria ni la jovial resistencia afirmativa e identitaria han demostrado dar buenos resultados, o, al menos sostenibles en el tiempo, si caminan por sendas separadas. Ahora bien, no por ello deberíamos entregarnos al derrotismo político del fin de la historia, sino, justamente, seguir buscando alguna hebra que al tironearla permita descoser el saco.

En este sentido, intuyo que una posible hebra de la cual tirar quizás sea el lugar que ocupa el síntoma o lo enfermo en nuestra cultura mercantilizada. Se replicará de inmediato que el síntoma o la enfermedad tiene un rol incuestionable para el mercado en tanto pone en funcionamiento la grandísima maquinaria de la industria farmacológica y médica. No obstante, acá pienso en el síntoma o enfermedad en tanto y en cuanto no busque su erradicación o sanación. El capitalismo promueve y opera con el síntoma siempre y cuando pueda vender un producto o servicio para la cura o apaciguamiento del mismo, de lo contrario expresa una marcada intolerancia hacia él en tanto que cortocircuita el curso normal de la vida y la pone en crisis. López Petit acierta al indicar que “estar sano ha significado desde siempre poder ser explotado” (2015, p. 93). Sin mucho más misterio, a esto se debe la proliferación de prácticas, medicamentos y dispositivos ofrecidos por el mercado para promover una vida plena y saludable. En otras palabras, la vida plena y saludable no es otra cosa que la vida productiva y obediente. Parfraseando con algunas licencias a López Petit, también se puede decir que estar sano ha significado desde siempre estar adaptado y a la altura de las demandas del capital. Darle lugar al síntoma, en este sentido, es darle lugar a lo que no encaja: hacer visible una inadecuación.

A propósito, Diego Sztulwark en su libro *La ofensiva sensible* (2019) hablará de una política del síntoma hallando allí una vía de insubordinación al modelo neoliberal global. El síntoma se presenta como el deseo de no ser gobernado, como el retorno de lo reprimido que no se deja modular bajo un tramado normalizante y equilibrado. En términos sociológicos,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se trataría de una fuerza difusa, amoral e incodificable que inquieta a una sociedad servil y respetuosa en lo más profundo de su ser. Una política del síntoma, como plantea Sztulwark, consiste en dar cabida a lo irreverente, a lo que se filtra por las mallas de la norma y afecta los circuitos productivos e ideológicos denunciando la pretendida funcionalidad no conflictiva del todo. Una política del síntoma, por tanto, no trata de reforzar o remendar el orden, sino de desatar la crisis que lo desequilibre y quiebre.

Esta perspectiva política sostenida desde la anomalía intrusiva puede encontrar sus primeros antecedentes en la irreverencia del pensamiento cínico antiguo. Las simpáticas anécdotas de Diógenes de Sínope nos muestran el modo en el que la insolencia ante los altos mandos del poder y del saber se conforma como una pauta de conducta soberana, es decir, no sometida. Nacido en un contexto de respetuosas escuelas filosóficas y emperadores gloriosos, Diógenes no tuvo miramiento alguno en ridiculizar el idealismo filosófico de Platón o el poder político de Alejandro Magno, y fue implacable en su ironía para cuestionar tanto la alienación confortable de los dominados como la autocomplacencia de los dominantes. Su cinismo irrumpió así en los albores del pensamiento de occidente como síntoma de la época, pues no tuvo otra finalidad más que desestabilizar el gran aparato ideológico (sea político, moral o metafísico) de una cultura helena señorial y vertical para dar lugar a una perspectiva baja, sucia y plebeya.

Ahora bien, este cinismo griego no sólo cobra relevancia para pensar en la actualidad el rol de la irreverencia o la indisciplina ante lo establecido que se pretende absoluto, sino que también cobra interés en tanto manifiesta un carácter estrictamente materialista. En efecto, no existe una doctrina cínica; no hay tal cosa como un conjunto de preceptos y principios universales impartidos por esta suerte de desvergonzados. El cinismo se encuentra muy lejos de las teorías y las prédicas en tanto se reduce a la misma materialidad de los gestos. Sin ir más lejos, si se repara en la filosofía de Diógenes, se advierte que ésta no consiste en otra cosa más que en un conjunto de anécdotas basadas en pantomimas provocadoras o ademanes irreverentes con los que el filósofo niega adaptarse a un estilo de vida funcional al sistema. Esto es, Diógenes no sermonea contra el idealismo o los convencionalismos sociales, vive contra ellos.

Así pues, este materialismo sostenido en lo gestual y en la acción concreta aparece como sintomático en tanto que emerge perturbando cierta disposición previa normalizada. Si resalto este aspecto ofensivo a un orden estandarizado es porque considero menester distinguir, tal como lo hiciese Peter Sloterdijk, el cinismo antiguo del cinismo moderno y contemporáneo. En efecto, sucede con el cinismo un fenómeno parecido al mencionado recién comenzado este escrito respecto a las consignas de los movimientos de izquierda: se ve apropiado por el poder dominante. Sloterdijk, en su libro *Crítica de la razón cínica*, habla de un cinismo que cambia de bando para advertir cómo a lo largo de la historia el cinismo pasó de conformarse como una herramienta política de los marginados a un estilo propio de los poderosos. Esto es, pasó de ser una forma de vida insolente y plebeya a ser parte de las sátiras prepotentes y señoriales. Tras la modernidad, el impulso cínico ya no se constituyó como una expresión soberana de los desclasados u oprimidos, sino como expresión de odio y desprecio de los opresores hacia aquellos. Dicho en otras palabras, el cinismo se puso al servicio del poder (Sloterdijk, 2019).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Andrea Teruel, Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria, pp. 203-213.

Los ejemplos que dan cuenta de estas últimas apreciaciones son inagotables. Desde María Antonieta respondiendo a la plebe que si no tiene pan coma pasteles, pasando por la leyenda “Arbeit macht frei” escrita al ingreso de Auschwitz, hasta la reciente celebración de un mundial de fútbol en estadios construidos sobre los cadáveres de la mano de obra esclava, el cinismo del poder tiene una bitácora intensa y de larga data (y, si se me excusa, evitaré deliberadamente en estas líneas mencionar ejemplos de nuestros propios dirigentes ya que el listado volvería a este escrito interminable).

Por todo lo dicho, se vuelve imperioso no confundir la rebeldía del cinismo antiguo (quinismo)⁶ con sus derivas conservadoras y reaccionarias dado que sus operaciones son claramente antagónicas. El cinismo griego —la forma de vida diogénica— no busca ni defender el statu quo ni modificarlo adaptándolo a determinados intereses de clases; no busca detentar el poder y hacerse con él, sino que simplemente busca insubordinarse y hallar justamente en ese gesto su potencia soberana. Pensar un materialismo sintomático bajo estas coordenadas de insumisión e indisciplina no es, por tanto, una invitación a pensar en un nuevo orden o estabilidad social (como quizás se lo propusieron las grandes revoluciones proletarias), ni contentarse con gestos rebeldes pero inocuos en materia infraestructural (como algunas resistencias micropolíticas); sino que es una invitación a practicar el sabotaje y la insolencia sistemática ante el régimen dominante para dar lugar a lo que no se deja modular o estabilizar por él. Se trata, ciertamente, de un materialismo enfermo —del latín *infirmus*: lo que no está firme— en tanto que busca desestabilizar el cuerpo social introduciendo todo lo que interfiere en su equilibrio: lo anómalo, lo indócil, lo indiscreto, lo improductivo, lo convulsivo, lo defectuoso, etc. Tal es, sin ir más lejos, la motivación revolucionaria de dicho materialismo. Una revolución a la altura del síntoma.

Ahora bien, ¿cómo sería posible pensar una comunidad del síntoma para que este último logre impacto político y no se reduzca tan sólo a una expresión individual de inadecuación? ¿Acaso no representa un oxímoron hablar de comunidad del síntoma en tanto que se entiende que la comunidad reúne y el síntoma es lo que no encaja? En este punto quizás sean esclarecedoras las reflexiones de Georges Bataille en torno a su comunidad acéfala. Ciertamente, Bataille habla de una comunidad trágica unida emocionalmente por el valor obsesivo de la muerte (2006, p. 130). Dicha comunidad se diferencia de aquellas aglutinadas bajo la cabeza dominante de un líder, jefe o partido político en tanto que encuentra su elemento común justamente en la descomposición. El ejemplo paradigmático que Bataille utiliza para graficar lo dicho es el relato del pueblo español de Numancia, conocido por sublevarse ante los dictados del Imperio Romano y arrojar a una gran hoguera como gesto insubordinación y no sometimiento. La comunidad de numantinos es representada así como ingobernable, encontrando en aquel gesto pirómano su soberanía y libertad. Al respecto, Blanchot supo indicar con acierto que esta forma batailleana de concebir la comunidad implica la paradoja de una comunidad imposible (Blanchot, 2016, p. 27) ya que la centralidad de la muerte y la descomposición funda la comunidad al deshacerla. Se trata en definitiva, y como expresase el propio Bataille, de una comunidad de los que no tienen comunidad.

Una comunidad del síntoma se ubicaría bajo aquellos mismos lineamientos batailleanos. Es decir, del mismo modo en que los numantinos representaron un síntoma afectivo (micropolítico) de inadecuación ante el avance normativo (macropolítico) del Imperio Romano, hoy por hoy también podríamos pensar en los mismos términos una comunidad que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Andrea Teruel, Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria, pp. 203-213.

ante la norma no encaja: una comunidad de lo que se subleva al orden y no se deja gobernar. En este sentido, la insubordinación a cualquier poder y la desobediencia a toda autoridad operarían como la actividad común de dicha vida colectiva. Ciertamente, no habría allí una voluntad positiva de sostener una identidad grupal o de instalar otro orden distinto al dominante, sino más bien una voluntad negativa de descomponer el dominio de la totalidad unificada y no someterse a ninguna forma de gobierno u opresión. Como se observa, se trata de un valor político de carácter anarquizante, sobre todo pensando ese rasgo anárquico en sus voces griegas: an-arkhé (sin principio, sin mandamiento). En este sentido, no puedo dejar de recordar la expresión “organizar la indisciplina” del célebre libertario español Buenaventura Durruti⁷, la cual bien podría servir de señuelo para orientarnos dentro de esta paradójica comunidad del síntoma que se forma a la vez que se deshace. Incluso, si se atiende al contexto histórico en el cual dicha expresión fue proferida —la guerra civil española en la que se disputaban terreno el poder fascista de derecha y el poder soviético de izquierda— se logra entender la mencionada actitud ácrata como punto de fuga frente a toda forma de dominio.

Yendo aún más lejos en esta última capitulación histórica, otras analogías alegóricas pueden resultar de interés. En efecto, por mucho tiempo se especuló si la bala que alcanzó a Durruti dándole muerte provino de los fascistas o si fue de los comunistas. Pero con el tiempo se logró esclarecer que se habría escapado accidentalmente de su propio fusil. Acá, como en Numancia, aparece poéticamente una vez más la proximidad entre una comunidad anárquica ingobernable y su propia disolución. La comunidad del síntoma responde también a aquel modelo trágico y paradójico: una comunidad siempre lista a transformarse en ausencia de comunidad; una comunidad forjada en la insubordinación a la autoridad, cuya existencia no sometida se consagra a su propia disolución.

Así pues, el materialismo sintomático se conforma mediante los gestos irreverentes de un cinismo anárquico e indócil y la enfermedad desestabilizante del cuerpo orgánico. Ciertamente, bajo estos tópicos no puedo dejar de volver a evocar las investigaciones de Foucault, quien dedicó gran parte de su obra al estudio de las psicopatológicas, las contraconductas e incluso, aunque en menor medida, al estudio del cinismo. Si bien con anterioridad me referí a él como uno de los propulsores teóricos del materialismo cosmético que abunda hoy en las agendas intelectuales en torno al cuidado de sí, sus escritos previos a aquellas reflexiones estéticas tardías sobre el arte de vivir pueden perfectamente ser leídos desde la perspectiva del materialismo sintomático. En efecto, Foucault supo indicar con claridad la dimensión política de la enfermedad al descifrar la mirada clínica como ojo del poder.⁸ Aunque en su obra nunca haya expresado interés alguno por las revoluciones o las revueltas (a excepción de la revolución iraní de la que fue corresponsal), sus críticas políticas a las estrategias normalizadoras y disciplinares de la práctica clínica ponen en escena tanto el valor relativo del poder farmacológico que gestiona la vida como la potencialidad subversiva de todo aquello que no se deja modular por aquel. La “inservidumbre voluntaria”, de la que hablase Foucault en su conferencia de 1978 “¿Qué es la crítica?” (2006), bien podría conformarse acá como un pivote del cual amarrar el materialismo sintomático. Pues, en definitiva, se trata de dar lugar al indisciplinado comportamiento de no querer ser gobernado.

Esta perspectiva materialista, como se observa, no ofrece el consuelo de un lozano mundo porvenir, sino que su estrategia consiste únicamente en la politización del malestar. No ofrece un programa para alcanzar una sociedad más justa y emancipada o una terapéutica que nos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Andrea Teruel, Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria, pp. 203-213.

lleve a una vida sana y plena; sino que se propone introducir en la sociedad formas de vida enfermas e inadaptadas con el objetivo de sublevar la integridad económica, política, moral y estética del orden capitalista vigente. Su motivación radica, por tanto, en agujerear la mascarada de un mundo que se muestra operativo e inalterable. En este sentido, el materialismo sintomático no busca optimizar la vida, sino estremecerla y así liberarla. O, como propusiera López Petit (2015), leer a Marx con Artaud. Lo que venga después, imposible saberlo. Pero no por ello dejar de intentarlo.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (2006). *Crónica nietzscheana*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Blanchot, M. (2016). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.
- Enzensberger, H. M. (1998). *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Madrid: Alfaguara.
- Fisher, M. (2021). *K-Punk* (vol. 3). Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. (2006). ¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung). En Autor, *Sobre la Ilustración* (pp. 3-52), Madrid: Tecnos.
- Foucault, M. (2010). La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad. En Autor, *Obras esenciales*. Buenos Aires: Paidós.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2019). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Jameson, F. (2003). Future city. *New Left Review*. Recuperado de <https://newleftreview.org/issues/II21/articles/fredric-jameson-future-city>
- Lazzarato, M. (2022a). *¿Te acuerdas de la revolución? Minorías y clases*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lazzarato, M. (2022b). *Guerra o revolución. Porque la paz no es una alternativa*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- López Petit, S. (2015). *Hijos de la noche*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Preciado, P. (2019). La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik. En S. Rolnik, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (pp. 9-18). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sloterdijk, P. (2019). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: FCE.

Notas

¹ Ver: Palabra de Warren Buffet. (2014). Recuperado de <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/billonarios/2014/06/10/palabra-de-warren-buffett.html>



² Cabe aclarar que la designación de “libertario” es propia de los movimientos anarquistas revolucionarios de izquierda de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Actualmente los movimientos proclamados anarco-capitalistas usurpan dicha dominación confundiendo su oposición al gobierno con anarquismo. Sin embargo, el anarquismo está marcado por una fuerte oposición al capitalismo en tanto se opone a la explotación, a la propiedad privada y a la jerarquización de la sociedad. Es decir, está en las antípodas de todo discurso liberal antiestatal subordinado a las leyes de mercado.

³ Retomo los conceptos de *macropolítica* y *micropolítica* según los usos otorgados por Guattari y Rolnik (ver: *Micropolítica. Cartografías del deseo*). La problemática macropolítica se sitúa ante todo en el nivel de la representación y la gestión de estructuras existentes, mientras que la problemática micropolítica se sitúa en el nivel de la producción de subjetividad, atendiendo a al fluir de los deseos, pasiones y afectos en el campo social e individual que definen los modos de existencia. Vale advertir que no se trata de dos conceptos antitéticos o separados, sino coexistentes y fluctuantes en la dimensión política.

⁴ Cf. Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

⁵ Hago referencia a las obras: Lazzarato, M. (2022a). *¿Te acuerdas de la revolución? Minorías y clases*. Buenos Aires: Eterna Cadencia y Lazzarato, M. (2022b). *Guerra o revolución. Porque la paz no es una alternativa*. Buenos Aires: Tinta Limón.

⁶ Para evitar la ambivalencia histórica del término cinismo, Sloterdijk sugiere identificar al cinismo griego bajo el término *quinismo* en contraposición a su devenir moderno llamado *cinismo* caracterizado por su funcionalidad al poder.

⁷ Dicha expresión la extraigo del estudio de Hans Magnus Enzensberger (1998). *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Madrid: Alfaguara.

⁸ Remito acá a sus célebres obras arqueológicas *Historia de la locura en la época clásica* y *El nacimiento de la clínica* y a su curso dictado en 1975 en el Collège de France “Los anormales”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Andrea Teruel, Materialismo sintomático. Reflexiones clínicas sobre la política revolucionaria, pp. 203-213.

ARTÍCULOS DE TEMA LIBRE

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43448>

En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo

Juan Ignacio Pisano

Universidad de Buenos Aires / Conicet
Universidad Nacional de Hurlingham

pisano.juan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8989-2022

Recibido 05/07/2023. Aceptado 11/08/2023

Resumen

La figuración del indio en la gauchesca ha tenido, mayormente, connotaciones negativas. Sin embargo, en algunos casos esto no ha sido así. La obra de Bartolomé Hidalgo muestra, en medio del candor emancipador y revolucionario, una mirada positiva de esa subjetividad. Pero ese contenido semántico de los poemas se ve limitado por la realización del propio artificio gauchesco que elude toda posibilidad de una voz para el indio. Este trabajo busca ser un primer paso en una reconstrucción de las apariciones de esta subjetividad en la gauchesca. Reconstrucción que se encuentra guiada por una hipótesis: si el gaucho logró la preponderancia cultural que tiene en el andamiaje simbólico de la nación argentina, la gauchesca debe haber tenido un rol en ese proceso más allá de la influencia del *Martín Fierro* y su posterior canonización. Hidalgo, en tanto emergente que consolida al género, también aportó su parte a la forma de esa tradición tan nacional.

Palabras clave: *poesía gauchesca; Bartolomé Hidalgo; literatura argentina; indio; siglo XIX*

In the voice of the gaucho: about the figure of the indio in the Bartolomé Hidalgo's gauchesca

Abstract

The representation of the indio in the gauchesca has had, for the most part, negative connotations. However, in some cases this has not been the case. Bartolomé Hidalgo's work shows, in the midst of emancipatory and revolutionary candor, a positive view of that subjectivity. But, this semantic content of the poems is limited by the realization of the gauchesca artifice itself, which eludes any possibility



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

of a voice for the indio. This work seeks to be a first step in a reconstruction of the appearances of the indio in the patriotic literary genre. Reconstruction that is guided by a hypothesis: if the gaucho achieved the cultural preponderance that he has in the symbolic scaffolding of the Argentine nation, the gauchesca must have had a role in that process beyond the influence of Martín Fierro and his subsequent canonization. Hidalgo, while emerging that consolidates the genre, also gave his part to the figure of that very national tradition.

Key words: *gauchesca poetry; Bartolomé Hidalgo; argentine literatura; indio; 19th century*

I. El gaucho, la gauchesca y su resto plebeyo

Un fuego arde en el territorio de la actual Argentina donde quiera que se nombre al indio y al gaucho juntos. Un fuego de clamores y de entusiasmos, antagonismos y hermandades, de candor y de convicciones, caballos y rebenques, lenguas y voces. Un fuego que ya no es el de la Remington resplandeciendo en la Conquista del Desierto, pero tampoco el del fogón donde los ejércitos patrios se reunían —e indios había en los ejércitos patrios, porque el indio era plebe y la plebe era cuerpo de choque—. Sus destellos subsisten como un efecto de sentido suplementario respecto de la permanencia de una manera hegemónica —cuya fecha de plasmación oficial podría situarse en torno al Centenario de la Revolución de Mayo— de fundamentar una tradición nacional: el gaucho, en tanto figura emblemática de lo criollo, encierra en sí un gesto de enaltecimiento que lo coloca como centro subjetivo de la nación y, por ende, del pueblo argentino, mientras que el indio responde a un exceso cuya presencia nunca deja de ser un núcleo de disturbio;¹ más allá de (o en base a) las pretensiones de un crisol de razas, conformado por asimilación de los indios, que parte del nacionalismo del 1900 proponía como fundamento para el blanqueamiento de una *raza* argentina.²

La actualización reciente del conflicto en torno al indio, fundamentalmente en su vertiente patagónica (dada su proyección sobre la disputa política y cultural de la coyuntura), pone en escena una pulsión nacionalista por el origen que identifica al gaucho como lo propio y al indio como la matriz subjetiva de una forma de otredad radical. Esa entronización del gaucho en tanto figura —a la vez histórica, literaria y cultural— que ocupa el centro de la argentinidad, con el mate en la mano y a caballo, posee una historia y un devenir propio que ha recibido diversas miradas (Astrada, 1964; Cattaruzza y Eujanian, 2002; Lugones, 2009; Martínez Estrada, 2005; Rojas, 1948), ya que si bien en la Argentina la plebe aparece como referencia ineludible en la construcción de un proyecto de nación desde sus inicios (Semán, 2021), de "todas sus figuras posibles, el gaucho fue su personificación fundamental" (Adamovsky, 2019, p. 193). El *Martín Fierro*, en tanto se ha vuelto el poema de la nación, ha tenido un rol central en ese proceso. Pero no basta, desde la crítica literaria, con que ese movimiento de canonización y subjetivación del gaucho como emblema y sujeto de la nación haya acontecido para entender el fenómeno de preeminencia de lo gaucho y criollo que distingue a la Argentina del resto de Latinoamérica y la singulariza en su realización simbólica como nación. Una pregunta es necesario formular desde el género literario patrio: ¿qué ocurrió con el indio antes del *Martín Fierro* en la gauchesca, y cómo ha sido esa relación entre el gaucho y el indio más allá del poema de Hernández al interior del propio género: en sus textos? Responder a esta pregunta no solo guarda la posibilidad de realizar un aporte más a los estudios gauchescos, a partir de un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

tema trabajado de manera tangencial o vinculado mayormente en la relación de Fierro y Cruz con las tolдерías, sino que, además, habilita la reconstrucción del propio proceso mediante el cual el gaucho es recortado por sobre el trasfondo de plebe, ese resto del cual emerge en la condición singular que lo centraliza para la tradición. En ese sentido, la poesía gauchesca tuvo un rol importante y un impacto considerable en esa centralización del gaucho, y en la construcción de su resto plebeyo (no solo indios, atendiendo a la propia producción gauchesca: también negros, negras y gauchas), dada la difusión y alcance que logró su figura, ya que se trató de un objeto de consumo de los sectores populares durante el siglo XIX, un modo de alcanzar a esos cuerpos dispersos por la ruralidad local (Acree, 2013; Pas, 2010), y, a la vez, materia de debate entre los letrados. Ese efecto de centralización cultural de lo gaucho, por supuesto, no es consecuencia unidireccional de la gauchesca, más allá de la importancia que este género tuvo, sino que también atiende a cuestiones políticas, culturales e históricas, entre las cuales caben destacar: la militarización de los sectores populares, y principalmente los rurales, ya desde las invasiones inglesas y la fundación del Virreinato del Río de la Plata (Birolo, 2015; Halperin Donghi, 2003); el fuerte ascendente del federalismo en esos sectores de la población y sus intervenciones en las disputas por el poder gubernamental de cada provincia y cada pueblo (Di Meglio, 2016); la conquista del territorio indígena (Viñas, 2013); la invisibilización de los afrodescendientes (Candioti, 2021); la lógica de una sociedad patriarcal que deja de lado a la gaucha (Batticuore, 2017); la acción del propio campo letrado y la prensa, que ha ido haciendo de la gauchesca un género representativo de la patria, ya desde su misma formación histórica (Gutiérrez, 1846; Ludmer, 2000); entre otros factores posibles que han colocado al gaucho (así: en masculino) en una posición evidenciada dentro de la compleja trama social de la plebe rioplatense.

Aquí interesa brindar una mirada sobre el modo de figuración que el indio tuvo, en particular, en la gauchesca de Hidalgo. Se trata, vale aclarar, de un primer paso, entre varios que hay que dar, en la reconstrucción del rol que la gauchesca tuvo en ese proceso de visibilización y distanciamiento que aconteció respecto de la figura del gaucho en el marco mayor de la plebe rioplatense.

II. Una definición, ciertos preliminares y una propuesta

Figura. El término "figura", a lo largo de este trabajo, es empleado en el sentido que Erich Auerbach establece como el más propio para ese significante en su análisis histórico; esto es: "la expresión de 'lo que se manifiesta de nuevo' y 'lo que se transforma'" (1998, p. 44). Allí se encierran dos núcleos de sentido: la repetición y la mutación. Es decir, una vertiente dinámica de comprensión de la figura que la vincula a su condición lingüística, que es la que aquí interesa, y su forma plástica, en tanto capacidad de generar una imagen desde la palabra cuando esta se encuentra en uso. Es algo similar a lo que tiene en cuenta Roland Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso* cuando habla del término "en sentido gimnástico o coreográfico" (2018, p. 18). No se trata, entonces, de una cuestión estrictamente retórica, pero, mejor dicho, del punto de confluencia donde lo que figuran las palabras se vuelve la posibilidad de una imagen que es literaria, social, política e histórica, simultáneamente. Como si la figura, en su propia existencia en tanto resultado de un ejercicio de la lengua, afirmara: esto es un gaucho; esto es un indio. La figura, así entendida, es el momento en el que la imagen de un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

cuerpo y la forma de una subjetividad aparecen en el orden de un discurso (literario, en este caso) y que se actualiza en cada lectura.

Sorprendemos, aquí, a la figura india en un estado concreto y coyuntural: en la poesía de Hidalgo, junto al gaucho, aunque distante, vale decir, de su lugar de protagonismo.

Preliminares.

Pero lo formado, el contenido, no son objetos exteriores a la forma, sino los impulsos miméticos que lo atraen a ese mundo de imágenes que es la forma.

Theodor Adorno, *Teoría estética* (2014, p. 192)

En la consolidación de la gauchesca como género, es decir, allá por la década de 1810, Bartolomé Hidalgo hace del indio un sujeto, por pleno derecho, integrante de la nación americana a cuya unión el montevidiano le canta en la voz del cielito gaucho. Durante las guerras de independencia, parte de la población indígena combate en, o junto con, los ejércitos revolucionarios (Rabinovich, 2013, p. 27) y los propios dirigentes criollos estimulan el vínculo entre la emergencia del sol de mayo y la integración de la población india a la patria que por fin se libera del yugo español. Los une, a criollos e indios, el antagonismo con el español. Al menos a priori y en la búsqueda de aliados entre los letrados de la Emancipación, ya que en la práctica no fueron pocos los indios que pelearon junto a los realistas.

Sin embargo, señalar que, como los revolucionarios de Mayo buscaban ese vínculo (por conveniencia, por convicción, por todo eso junto: no importa acá), la literatura se limitaría a expresar ese deseo ideológico, no dice mucho, o dice nada, sobre la gauchesca en sí. La literatura es, además del producto de su época, una contestación, un modo de intervenir desde la singularidad del artificio estético. Interesa, entonces, focalizar en aquello que podríamos pensar como una *política de la gauchesca* (Pisano, 2022), es decir, modos bajo los cuales los textos literarios intervienen y operan en tanto que literatura y forma estética, asumiendo, al mismo tiempo, que la idea misma de literatura depende de una concepción propia de cada poética y cada época y, en particular, al devenir de la gauchesca que busca, como su efecto más inmediato, su “convención inicial (pero no excluyente)” (Schvartzman, 2013, p. 31), que aquello que se lee se tome como una emisión efectiva de gauchos de carne y hueso. Y lo que hace la gauchesca hidalguiana en esta década de 1810 es un acto de performatividad particular: produce una *ficción de pueblo cívico* (Pisano, 2022) que, en la voz (escrita) del gaucho, postula lugares de igualdad ante la ley para la plebe rural en la disputa por el sentido del significante pueblo, el cual estaba siendo puesto en discusión de un modo notable dada la transformación de la soberanía que implicaba el fin del absolutismo en estas tierras criollas. Si atendemos al plano semántico de los poemas hidalguianos (a ese mensaje, podría decirse, que coincide con los designios de igualdad abiertos por la revolución), el indio es postulado como un sujeto integrante del nuevo pueblo soberano por derecho propio. Sin embargo, al desplazar la mirada hacia la forma del poema, el sentido de esa integración ya no resulta tan prístino.

Propuesta. Si antes se planteó la cuestión del recorte del gaucho por sobre el resto de plebeyidad que le es contemporánea, aquí se explicitará el núcleo de la modalidad bajo la que el indio ingresa a la gauchesca de Hidalgo, lo que implicará una permanencia formal durante toda la gauchesca del siglo XIX, colaborando, así, en ese primer plano que gana el gaucho en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

tanto parte de una plebe que lo incluye, pero lo excede. La voz india no es figurable en esta poesía, carece de palabras que la puedan convertir en figura de la historia y su aparición en el poema queda delimitada bajo el territorio que compone la voz gaucha.

La gauchesca funcionó definiendo, en su voz, al gaucho (Ludmer, 2000), pero, a la vez, colaboró, o intervino directamente, en modos de definir a otras subjetividades de la plebe que no han tenido la preponderancia histórica y cultural que el gaucho fue adquiriendo en la historia argentina. Esas figuras, como la figura india, pero también la de la negritud y la de la gaucha, han quedado en un segundo plano de visibilidad. Como ya se afirmó en relación con la parte que le toca a la gauchesca en ese proceso: si el gaucho logró esa posición de centralidad, no fue únicamente por las formas positivas de su ficcionalización, sino por haberse operado un recorte sobre el resto de las subjetividades plebeyas que habitaban el territorio del, ya para la década de 1810, caduco Virreinato del Río de la Plata.

El indio, en la palabra gauchesca, deviene figura de alteridad (ya sea bajo la forma de una afinidad o de un rechazo) respecto de esa voz que, en primera persona, se dice gaucha. Trazado de un cuerpo que, en el artificio de la palabra que el género brinda, adquiere la forma de una exclusión: no puede ser parte del artificio, no puede ser tomado en un lugar de centralidad por la forma estética. En otras palabras: la forma atrae al indio, en el sentido al que alude Adorno en el epígrafe anterior, a su mundo de imágenes, para construir una figura sin voz, una figura á-fona. Su capacidad formal no es la de una voz que asume el acto de la enunciación, sino la de un silencio que se somete a ese acto en la voz del otro, el gaucho. Un silencio que, en su contundente presencia, vuelve audible al sujeto que habla en el poema. La voz del gaucho es el centro de ese artificio. La del indio, en su ausencia, un contraste perfecto. Y cuando aparece en tanto que voz en otros momentos de la gauchesca, solo es la voz de un sujeto sin palabra: alarido o grito que asume la figura de una muchedumbre.³ La singularización del gaucho en su voz, en tanto voz articulada que disputa la ley y su lugar en la sociedad, resplandece en el conjunto de la plebe rioplatense en tanto el silencio del resto plebeyo lo acompaña.

Se encuentra en juego, en esta forma estética, un conflicto que se desprende del nuevo paradigma abierto por la revolución y por las particularidades de la plebe rioplatense: la igualdad. ¿Quiénes son los iguales? O ¿quiénes pueden acceder al entramado sensible que conforma el nuevo pueblo, esa comunidad política nacida al auge del fervor revolucionario? Pregunta que no se limita a un interés coyuntural por lo sucedido, en relación con la gauchesca, durante la década de 1810, sino que se trata de un cuestionamiento permanente que, aún hoy, desde la figura del gaucho y la forma gauchesca, sigue socavando los firmes cimientos sobre los que, en ocasiones, se cree consolidado el andamiaje simbólico de la nación.⁴

III. (No hay) indios en la gauchesca colonial

La aparición de la gauchesca en el período colonial se da en dos frentes diversos: en la poesía de Juan Baltasar Maziel y en el anonimato del teatro. La gauchesca teatral no incluye al indio. Consta de dos obras de teatro: *El amor de la estanciera* (1780-1790) y *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* (1800, aprox.). La poesía gauchesca colonial, por su parte, presenta un único poema: "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos y las hazañas del Excmo. Don Pedro Cevallos" (1777). Escrito por Juan Baltasar Maziel, el poema tampoco menciona al indio. Pero hay un texto que escribió su autor que permite pensar en, al menos, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

lugar que el indio encuentra en el contexto mayor del cual emerge este primer poema del género. Se trata de un dictamen que Maziel escribió a pedido de las autoridades del virreinato, dado que él formaba parte del Cabildo Eclesiástico. Allí, se le pedía que brindara dictamen sobre la posibilidad de intercambiar a una india que vivía en territorio colonial español con una familia de criollos, por una española que estaba cautiva en las tolдерías. Maziel rechaza la posibilidad del intercambio porque la india estaba bautizada. Pertenecer al pueblo de Dios la eximía de su origen hereje. Además, era mayor de edad. Pero más allá del dictamen, interesa destacar un fragmento:

La india que se reclama por el padre infiel fue entre otras muchas justísimamente extraída de su poder en una de las expediciones que se hicieron para castigar los robos y muertes con que su ambulante nación infesta diariamente los caminos y fronteras de esta jurisdicción. (2007, p. 141)

Existe una legitimidad en su conversión hacia el catolicismo dados los rasgos que esas poblaciones indias poseen: ellos "infestan" los caminos. Dejar a la india volver a ese estado de salvajismo, previo a toda comunión con Dios y su contrato absolutista para lo social, sería un crimen. Es decir, que el indio vuelve a estar en debate en la obra de un poeta gauchesco en torno a su pertenencia o exclusión de la comunidad que se imagina como la adecuada.

Por otra parte, cuando Maziel escribe su poema gauchesco, lo hace como parte de un conjunto mayor de poemas que cuenta un total de veintiuna composiciones. Entre esos poemas se destaca uno en relación con lo que aquí tratamos. Se titula "Glosa de un andaluz. Sobre lo que hicieron y decían los portugueses cuando en la expedición de los Españoles al Río Pardo les mostraban el trasero y llamaban al Señor Cevallos porque muertas entre ellos las Gallinas solo habían quedado los gallos" y el fragmento que interesa trabajar acá dice: "Y bien podéis esperar / si repetís esta hazaña / el que también su guadaña / os corte el rabo y afluencia / de vuestra india ascendencia / que mas irritan su saña" (2023, s/p). El poema es una diatriba, una composición donde la voz poética se venga de algo que hacían los portugueses durante la guerra por la Colonia del Sacramento en 1776: ellos, los portugueses, les mostraban el "trasero" a los españoles como modo de burla desde las murallas de la ciudad en pleno acto bélico. Maziel escribe su conjunto de poemas en honor a Cevallos, primer virrey del Río de la Plata, anteriormente gobernador de Buenos Aires, y capitán de tropas triunfante ante los portugueses. Ese triunfo, a España, le brinda un mayor dominio sobre esto, territorios, fundamentales como vías de comercio, en el marco de las Reformas Borbónicas. Maziel celebra con esos veintidós poemas, entre ellos la "Glosa del andaluz" y "Canta un guaso", un triunfo tan importante para el imperio y para la región criolla de la que él forma parte. Entonces, si bien no aparecen indios en el poema gauchesco, sí aparece acá la idea de una "india ascendencia" de los enemigos en otro poema que es parte del mismo conjunto. En medio de una composición satírica y beligerante, aparece ese sintagma, "india ascendencia", como parte del bagaje de insultos que la voz poética despliega (no dejemos de lado que el poema, en la cita anterior, señala que Cevallos los va a castrar y que esa india ascendencia "más" irrita "su saña" contra los enemigos).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gauchero: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

Si, para cerrar este apartado, vinculamos esas dos menciones de Maziel a lo indio, encontramos una forma insultante de aparición del término, por un lado, y un corte o límite entre una vida aceptable, la del catolicismo, y otra no digna, la india en las tolдерías. Parecería que para que la familia de palabras vinculadas a lo indio adopte un valor positivo, debe haber cierto operador de inclusión; en este caso, los sacramentos católicos. De lo contrario, lo indio queda del otro lado de una frontera que, para esas subjetividades, se vuelve infranqueable.

IV. La figura(ción) del indio patriota

En el “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” (1818), el cantor gaucho ficcional del poema dice: “Pero ¡bien ayga los indios! / ni por el diablo aflojaron, / mueran todos los gallegos, / Viva la patria, gritaron” (Hidalgo, 1986, p. 73). La mirada positiva del indio, en este caso, debe entenderse, como se adelantó, en el marco del ímpetu americanista de los primeros años de la revolución y en el de la mirada que Hidalgo tenía sobre este proceso, fuertemente atravesada por la lógica del artiguismo y cuya “base ideológica [...] recoge de un modo espontáneo el igualitarismo rousseauiano” (Rama, 1968, p. 244). Una lógica de pueblo amplio, no restrictivo (*aquí naides es más que naides*, lema ariguista: sin documentación que lo avale, pero sostenido en el decir popular), mediante la cual se postulaba una comunidad política que incluía a todos los nativos de la patria, ya sean criollos o indios. Mirada que también compartían otros patriotas de la revolución como Mariano Moreno o Juan José Castelli (Bernard, 2016, p. 50-53). Hay, allí, en esa discursividad, el intento por generar un corte y una demarcación clara con lo español: la sangre nativa se compone de criollos y de indios. Es por eso por lo que hubo convocatoria a diputados indios que representaran a la “nación indiana” (Striker, 2016, p. 15). Pero aquí, en ese sintagma, tenemos un corte que, más allá de la igualdad proclamada, imprimía, bajo la idea de una “nación americana”, dos entidades diversas: la nación indiana, en el sentido étnico del término,⁵ debía incluirse en la nación americana, en el sentido de contrato social y Estado, comunidad política y pueblo, pero sin formar parte de ella en sentido intrínseco. En efecto, se encierra allí “un dilema entre la inclusión de los indígenas a una nación americana en el sentido político y su exclusión como nación indiana en el sentido étnico” (p. 17). Se marca, así, una diferencia cultural, una cisura en el núcleo mismo del *nosotros* que la revolución intentaba fundar.⁶

Ese corte, la poesía de Hidalgo lo pone en acción desde el momento en el que la voz y la figura que centralizan esos versos son laa del gaucho. Esa diferencia, negada en el fervor del plano semántico que evidencia el poema, se vuelve materia literaria en el propio artificio de la gauchesca; esto es, el núcleo básico de su forma estética: que lo dicho en cada verso haya sido enunciado por un gaucho. No se trata de señalar una deficiencia americanista de Hidalgo ni nada semejante. Las intenciones del montevideano no son materia que interese juzgar, sino que el punto central lo constituye la gauchesca como literatura y las posibles marcas que quedan como resto en la historia de su desarrollo.

Esa voz que narra el caudal de acontecimientos bélicos en la batalla es la voz del gaucho, su figura emergente, su realización plebeya ejemplar. Retomando y expandiendo la cita previa al “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción den Maipú”, emerge un núcleo de sentido que interesa ser destacado:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

Se reúnen los dispersos
Y marchan las divisiones,
Y ya andaban los paisanos
Con muy malas intenciones
Allá va cielo, y más cielo,
Cielito de la cadena,
Para disfrutar placeres
Es preciso sentir penas.

Pero, ¡bien ayga los indios!
Ni por el diablo aflojaron,
Mueran todos los gallegos,
VIVA LA PATRIA, gritaron.
Cielito digo que no,
No embrome amigo Fernando,
Si la Patria ha de ser libre
Para qué anda reculando. (1986, p. 73)

Nótese el modo de figurar dos subjetividades que se nombran en apelativos diferentes: paisanos e indios.⁷ El vínculo entre estas dos subjetividades así nombradas es el corte con "los gallegos", es decir, España. Ese lazo, sumado a la pertenencia a una patria común, los reúne en un mismo grupo de combatientes contra el enemigo. Sin embargo, la manera de ficcionalizar sus actuaciones es divergente. El paisano no necesita ningún tipo de ratificación para introducir su acción beligerante: marchan las divisiones, y allí están ellos dispuestos a pelear. Guerra emancipadora y paisanaje criollo se demandan mutuamente. La segunda cuarteta que compone la primera estrofa citada cierra con una idea general, de matices universalizantes: primero hay que saber sufrir, para luego acceder al disfrute. En cambio, la estrofa que refiere a los indios necesita reafirmar su compromiso con la causa: necesita señalar su particularidad, no su carácter universal. Al emplear "bien ayga por "bien haya"" (Moure, 2010, p. 43) el cantor gaucha pondera positivamente y destaca la presencia de los indios ("bien ayga") en el campo de batalla por la emancipación como un dato a mencionar: claro que, por un lado, como forma de señalar la amplitud del rechazo al español; pero, por el otro, ese impulso reivindicador no deja de trazar una separación en las formas de nominar. Al mismo tiempo, dada la presencia del verbo *gritar* para aludir a la enunciación de los indios, parecería que, al hacer uso del discurso directo, el gaucha cita lo que ellos dijeron-gritaron; sin embargo, el enunciado no dista del decir del gaucha, no marca diferencia en la voz (esto es: no señala a esa subjetividad desde la lengua) con lo cual ese enunciador no adquiere matiz singular, ninguna nota definitoria que permita reconocer una singularidad cultural. La aparición de un enunciado indio en esta gauchesca, imbuida del candor revolucionario, tiende a la asimilación verbal en tanto forma sensible bajo la que el poema realiza la igualdad proclamada. En el cielito, los indios (dice el gaucha) gritaron; y lo que gritaron es lo mismo que pudo haber gritado cualquier otro combatiente americano, y gaucha, en la batalla. La paradoja que muestra el poema reside en que esa homogeneización del uso de la lengua bajo la voz gaucha es la otra cara de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucha: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

reafirmación de su presencia. La letra de Hidalgo, en su realización formal y en la distribución de los usos de la voz y en la posibilidad de narrar los hechos, demarca los límites entre las naciones (en el sentido étnico del término) mientras postula una comunidad imaginada: el *ellos* (indio) como una fractura al interior del *nosotros* (criollo y paisano) de la nación americana.

Por su parte, en el "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador del Alto Perú", se dice:

En Pasco, O'Relly y los suyos
las avenidas cubrieron,
pero los indios amargos
bajo el humo se metieron.
Cielito, y ya se largaron
a cobrarles la alcabala,
y ya los atropellaron,
y ya les menearon bala. (p. 96)

El cuerpo del indio combate atravesando el humo que dejan las armas enemigas, manifiesta coraje y su accionar atañe al destino de la revolución. Incluso es ponderado positivamente como "amargo".⁸ Su voz, en cambio, sigue sin resonar en el frente de batalla: ¿canta un indio en el ejército revolucionario?; ¿asume los cielitos del patriota como propios?; ¿habla, arenga en la batalla, más allá del enunciador general que observamos en el poema anterior, usa su lengua? Nada sabemos, nada imagina la literatura, ni un rastro de voz en la boca del otro.

La construcción de la figura del indio en la gauchesca de Hidalgo, entonces, queda reducida a una posibilidad, la relación con el gaucho patriota (mejor aún, con la voz del gaucho patriota) para devenir, él mismo, patriota también en la atribución de rasgos que el gaucho realiza. Si, como señala Ludmer, la gauchesca "*en la voz del gaucho define la palabra gaucho*" (2000, p. 32), podría agregarse que en la voz del gaucho define al indio conformando, así, una cadena de subalternidades que funcionan como fundamento literario y cultural para la diferenciación del gaucho de su resto plebeyo.

La emancipación declarada por la revolución implicó una igualación simbólica que desplazó a la sociedad de castas (sin por ello desactivar sus implicancias sociales, políticas y culturales). Si antes la igualación entre el indio y el español, o el criollo, estaba reducida a la condición religiosa, como vimos en Maziel, ahora lo que iguala, lo que permite la emergencia de subjetividades otras, es el patriotismo. Pero eso que en el plano semántico se vuelve la posibilidad de una nueva vida, una vida de iguales, en la objetivación que todo artefacto estético implica, queda restringido y solo permanece como fragmento de una batalla, como el dicho general de una voz común, homogénea. La aparición formal de esa restricción viene dada por la ausencia de voz (o, como en el caso particular que antes se trabajó, por la asimilación de una voz india a la del gaucho que canta en el poema). El indio ingresa como personaje narrado por otro y como tema a ser referenciado, pero no tiene posibilidad de ser la ficción de un sujeto con voz, emancipado bajo alguna forma de singularidad.

V. Un desvío



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

La integración del indio a la lógica del poema por parte de Hidalgo propone, entonces, un pueblo, nacido al calor de la revolución, en donde aquel es un igual diferenciado: un plebeyo en estado de excepción. Ahora, interesante resulta comprobar que la realización formal que su poesía demuestra en relación con el indio no solo se observa en la gauchesca, sino también en una de sus obras de teatro, *La libertad civil* (1816), donde el lugar del indio, si bien también parte de ese pueblo imaginado, queda inscripto desde el inicio, cuando se enumeran los personajes que forman parte de la obra: "Adolfo. (Americano) / UN ESPAÑOL / MATILDE / Acompañamiento de Indios" (1986, p. 37). El indio es un plural homogéneo, diferenciado en su etnicidad del español y el criollo, y su rol es el de acompañamiento. La misma obra, en su reparto de roles, así lo confirma, el indio no habla, no es personaje de voz articulada. Es, como dice la obra, "la América toda" la que intenta allí representarse, pero la diferencia entre un personaje y otro se vuelve notable en dos rasgos: la falta de individualización que encarna en la homogeneización generalizadora que califica al conjunto como personaje en sí, "indios"; y la falta de parlamento para ese personaje de rasgo colectivo y condición agregada, casi ortopédica, en su condición de acompañante.

VI. Abrir y suturar: la diferencia

Un gesto de identificación hace de la voz del gaucho el espacio para que la subjetividad india emerja: "Mejor es andar delgado, / Andar águila y sin pena, / Que no llorar para siempre / Entre pesadas cadenas. / Cielito, cielo que sí, / Guárdese su chocolate, / Aquí somos puros indios / Y solo tomamos mate" (p. 91). El gesto de austeridad (andar águila, como quien dice andar pobre, frente al chocolate como instancia de lujo gastronómico) es el punto de articulación de esa identidad que aparece como compartida al mencionarse, a sí mismo, el gaucho como indio.⁹ O, mejor aún, no solo mencionarse como individuo sino como colectivo (otra vez). Acá el uso del término indio no viene dado por una reivindicación de lo indio en sí, aunque, indudablemente, su aspecto semántico vibre en el verso. Pero tampoco responde a una necesidad poética dado que, al estar en uno de los versos libres de la estrofa, podría haber sido reemplazado por otras palabras de igual condición morfológica; gaucho, por ejemplo, que también es bisilábica y de acento grave. El lugar que la palabra indio ocupa en el poema está determinado por esa condición de austeridad que intenta resaltarse ante el exceso de riqueza, como forma de avaricia, que se les imputa a los reyes españoles, sobre todo en las estrofas que siguen a aquella (riqueza que, aclara el poema, fue robada a este territorio criollo):

Lo que el rey siente es la falta
De minas y plata y oro,
Para pasar este trago
Cante conmigo este coro.
Cielito digo que no,
Cielito digo que sí,
Reciba, mi D. Fernando,
Memorias de Potosí.

Ya se acabaron los tiempos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

En que seres racionales,
Adentro de aquellas minas
Morían como animales.
Cielo los reyes de España
¡La puta que eran traviesos!
Nos cristianaban al grito
Y nos robaban los pesos. (p. 92)

La segunda estrofa encierra el corte y la unión: de la tercera persona que designa a esos "seres racionales" a la primera persona plural de los últimos dos versos se abre y se sutura la diferencia, esa misma que se señaló en relación con el "Cielito que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú". La apertura se da en la mención al trabajo inhumano en las minas de Potosí. La sutura, en cambio, al momento de mencionar la riqueza de allí extraída y llevada a España. El americanismo gauchesco de la poesía de Hidalgo opera en esa delgada línea que separa, como un corte, lo performático de lo semántico: el poema, en su forma, escenifica la diferencia; la palabra, en su valor semántico, intenta deshacerla, es decir, sutura. Línea divisoria cuyo territorio es el poema que invita al indio, pero a condición de brindar su silencio; a condición de ser hablado por el gaucho que, a su vez, no habla en la página impresa sino por el letrado que lo escribe.

La inclusión del indio en una comunidad política, en una forma de pueblo, parece subordinada, en los textos aquí trabajados, a un factor: ser católico, en el caso del pensamiento de Maziel; ser compatriota, en el pensamiento americanista de Hidalgo. La posibilidad misma de su existencia en el imaginario de la patria naciente responde al requisito de igualarse en derechos al humano (masculino) que nace con la revolución. Pero esa igualación implica un desplazamiento de la subjetividad india hacia una forma de comunidad particular que excluye su singularidad y atrofia su diferencia: lo iguala, pero desde la jerarquía de quien hace uso de la palabra pública. La gauchesca de Hidalgo, en tanto implica una potencia por postular pueblos, ha hecho del indio un personaje condicional. Y esa condición, intrínseca a la realización formal del poema, acontece como voz ausente o huella que sobreimprime un límite para la imaginación: eso no puede hablar.

VII. Coda: del diálogo

¿Qué ocurre en los diálogos de Hidalgo con la figura india? Poco. O nada. Literalmente: una ausencia que solo se interrumpe cuando se menciona a Andrés Bordón, "alias el indio pelado" (1986, p. 139), precisamente hacia el final de uno de sus diálogos, cuando los gauchos Jacinto Chano y Ramón Contreras están dejando el pago y yendo hacia la casa de ese, su amigo Andrés. Este indio combatió en los ejércitos independentistas, particularmente en la batalla de Vilcapugio, donde las tropas al mando de Manuel Belgrano fueron derrotadas y donde él perdió una pierna. Aquello que interesa destacar de ese momento, único e irrepetible, del diálogo hidalguiano donde aparece un indio, es precisamente que esa presencia, diferida de toda actuación en el poema, implica no ser parte del diálogo: no hacer uso de la palabra. Antes bien, la parte que le toca al indio en el diálogo es, nuevamente, la de la no voz. Incluso, emerge una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

duda: ¿será Andrés Bordón un indio, o la idea de *indio pelado* será solo un apelativo, sobrenombre que, campechanamente, sus amigos gauchos le habrán puesto, vaya a saber uno (el lector) por qué?¹⁰ Sea que se decida por una opción o por la otra, lo cierto es que cuando el diálogo hace aparición en la obra de Hidalgo el indio queda desplazado en tanto presencia y su figura se vuelve distante, casi fantasmal: hay que viajar para encontrar un indio. Incluso la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas en Buenos Aires, en el año 1822” menciona a una pluralidad de subjetividades (soldados, paisanos, “mujerería”, niños, un inglés) pero no a un indio en los festejos por la patria. El diálogo es un género por excelencia de la cultura occidental en la *presentificación* de la posibilidad de una voz articulada. En Hidalgo, esa posibilidad se efectiviza ya que lejos de toda forma irónica o paródica de representar a la conversación entre gauchos, sus textos se afirman en la construcción de voces de sujetos que pueden debatir sobre los asuntos comunes, sobre la comunidad y la política, la ley y la (des)igualdad. Concluido el fervor revolucionario de la década de 1810, el indio se subalterniza aún más en la forma del poema gauchesco hidalguiano, ninguna voz, mucho menos un diálogo.

La voz del gaucho es el coro que, como parte de un mismo paisaje, suena cuando el sol de mayo es aurora. La voz del indio, en el centro mismo de la potencia que mueve ese devenir literario del gaucho, ha permanecido muda, hablada por el otro o como la ausencia de una figura cuya sonoridad vocal, todavía hoy, permanece inaccesible al imaginario tradicionalista de la nación gaucha y argentina.

Referencias bibliográfica

- Acree, W. (2013). *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo Editora.
- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Adorno, T. (2014). *Teoría Estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal.
- Astrada, C. (1964). *El mito gaucho*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur.
- Auerbach, E. (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Batticuore, G. (2017). *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.
- Bernard, C. (2016). *Los indígenas y la construcción del Estado-Nación. Argentina y México, 1810-1920: historia y antropología de un enfrentamiento*. Buenos Aires: Prometeo.
- Birolo, P. (2015). *Militarización y política en el Río de la Plata colonial. Cevallos y las campañas militares contra los portugueses, 1756-1778*. Buenos Aires: Prometeo Editora.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Cattaruzza, A., Eujanian, A. (2002). Del éxito popular a la canonización estatal del *Martín Fierro*: Tradiciones en pugna (1870-1940). *Prismas – Revista de Historia Intelectual*, 6 (1), 97-120.
- Dubin, M. (2016). *Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen*. Buenos Aires: Editorial Estructura Mental a las Estrellas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

- Gutiérrez, J. M. (1846). *América poética*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
- Fariña, O. (2017). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Interzona.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Perfil.
- Halperin Donghi, T. (2003). *Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Di Meglio, G. (2016). *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Martínez Estrada, E. (2005). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Kohan, M. (2015). El amor. En Autor, *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Hidalgo, Bartolomé (1986). *Obra completa*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- Lugones, L. (2009). *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Maziel, J. B. (2007). Dictámenes de los padres del oratorio de S. Felipe Neri de Lima y del director Baltazar Maziel, febrero 6 y abril 24 de 1779, respectivamente. En Chiaramonte, J. C. *La ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato* (135-145). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Maziel, J. B. (2023). Glosa de un andaluz. En J. I. Pisano (Comp.), *No solo un poema gauchesco: la obra poética de Juan Baltasar Maziel*. Buenos Aires: El Archivo Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras UBA. Mimeo.
- Moure, J. L. (2010). La lengua gauchesca en sus orígenes. *Revista Olivar*, 14(11).
- Pas, H. (2010). Literatura/opinión pública. Aporías de la cultura letrada en Sudamérica, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 18:36, Caracas, (julio-diciembre 2010), 242-270.
- Pérez Calarco, M. (2020). Proyecciones del *Facundo* y del *Martín Fierro*. Notas para una discusión sobre algunos mitos identitarios. *Revista Gramma*, 8 [Número especial].
- Pisano, J. I. (2022). *Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca (1776-1835)*. Villa María: EDUVIM.
- Semán, E. (2021). *Breve historia del antipopulismo. Los intentos por domesticar a la Argentina plebeya, de 1810 a Macri*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editora.
- Rabinovich, A. (2013). *Ser soldado en las Guerras de Independencia. La experiencia cotidiana de la tropa en el Río de la Plata, 1810-1824*. Buenos Aires: Sudamericana Editorial.
- Rama, A. 1968. *La poesía política. Hidalgo, Araucho, Ascasubi, Lussich, Hernández*. Montevideo: Enciclopedia Uruguaya.
- Rojas, R. (1948). *Historia de la Literatura Argentina. Los gauchescos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Schwartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Striker, G. (2016). "Amigos, compatriotas y hermanos": la representación de los indígenas en la prensa de la Revolución (1810-1816) [Tesis de Licenciatura]. Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
- Tell, S. (2013). En defensa de la autonomía. Gobierno, justicia y reclutamiento en los pueblos de indios de Córdoba (1810-1850). En J. Fradkin y G. Di Meglio (Comps.), *Hacer política. La participación popular en el siglo XIX rioplatense* (pp. 127-150). Buenos Aires: Prometeo Editorial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucha: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

Viñas, David (2013). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Notas

¹ Respecto del Martín Fierro, David Viñas señaló esta cuestión con una imagen contundente: "el gaucho aparece como un *pero*, el indio como un *no*" (2013, p. 152).

² Así lo expresa Ricardo Rojas cuando señala que "la raza argentina ha eliminado casi todo su antiguo aporte de sangre africana, es también evidente que en ese tiempo ha asimilado casi totalmente su denso concurso de sangre indígena, hasta definirse como un nuevo tipo de la raza blanca" (1948, p. 96).

³ Esto se puede observar, de un modo claro, en el *Santos Vega* de Hilario Ascasubi: "sobre sus potros tendidos / cargan pegando alaridos" (1994, p. 66).

⁴ Un ejemplo de esa permanencia es lo ocurre con las reescrituras del Martín Fierro en torno a los Bicentenarios (Pérez Calarco, 2020; Pisano, 2022). El caso de Gabriela Cabezón Cámara con *Las aventuras de la China Iron* (2017) es paradigmático de un desplazamiento de la figura india en el marco de una obra vinculada de modo directo a la gauchesca decimonónica, pero también lo es *El gaucho Martín Fierro* (2011), de Oscar Fariña, o "El amor" (2011), de Martín Kohan.

⁵ Señala Carmen Bernard que, en la época colonial, "la nación poseía un significado cultural, ya que reunía gentes nacidas en un lugar determinado, que hablaban la misma lengua y compartían las mismas costumbres" (2016, p. 37).

⁶ Durante del gobierno revolucionario, "los indígenas iniciaron en las provincias un proceso de invisibilización" (Di Meglio, 2012, p. 346). Así lo menciona Sonia Tell en relación con Córdoba: "la supresión de curacas y cabildos [indios] y la creación de pequeñas propiedades individuales eran presentadas por gobernantes y letrados como un paso indispensable hacia la extinción de los pueblos y la igualdad de los indios con los demás" (2013, p. 148). A diferencia de los afrodescendientes, que lograron crear y mantener comunidades de reunión que les otorgaban un lugar diferencial dentro del nuevo ordenamiento político de la región, los indígenas perdieron espacios propios, luego de que en 1811 el gobierno diera fin a las tierras comunales. Esas tierras fueron vendidas o cedidas a otros propietarios, quedando esas comunidades en un estado de supuesta igualdad legal que no era, sino la otra cara de una manifiesta desigualdad real: su única posibilidad de emancipación era asumiendo el papel que el cristiano le asignara, su salida era la conversión y un destino incierto. La igualdad proclamada en la revolución, en el caso de las comunidades indígenas, tuvo consecuencias negativas. La ausencia de voz india en la gauchesca no es, sino la realización estética, la empiria vuelta forma, de un fenómeno sensible que abarcaba todo el paisaje de lo posible en la nación que emergía al calor del sol de mayo.

⁷ El término "paisano", en la gauchesca, funciona como un sinónimo de gaucho.

⁸ En el lenguaje de la gauchesca ser mozo amargo es una denominación ponderativa del sujeto. Resulta interesante, en ese sentido, observar que en el cielito "A la venida de la expedición", los amargos ya no son los indios, sino "puros mozos amargos" (p. 82). Esa diferencia, del indio al mozo, implica un cambio de foco, un viraje del interés en cuanto a nombrar o no al indio.

⁹ Mariano Dubin señala que "Bartolomé Hidalgo pensó en un somos indios que complete la revolución" (2016, p. 25). Eso, desde un punto de vista reivindicativo. Ocurre que, al detenernos en la centralidad gaucha que construye el género, la subjetividad india pierde peso específico, queda en un lugar secundario que aquí se piensa como un primer paso para la preponderancia cultural del gaucho en la tradición argentina.

¹⁰ Esto podría ser por una condición racial: los gauchos, en definitiva, eran mayormente mestizos de rasgos andiados (Adamovsky, 2019).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Ignacio Pisano, En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo, pp. 215-228.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43449>

Folclore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina

Juliana Guerrero

Universidad de Buenos Aires, /Conicet, Buenos Aires, Argentina

julianaguerrero@gmail.com

orcid.org/0000-0001-9134-6434

Recibido 04 /11/2022 Aceptado 26/07/2023

Resumen

Este trabajo aborda la relación entre folclore musical y nacionalismo en Argentina que se produjo a comienzos de siglo XX, a partir del análisis de los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer. Estas partituras pertenecen a la Colección Digital Biblioteca Criolla del Instituto Iberoamericano de Berlín (Alemania), reunidas por Robert Lehmann-Nitsche en el entre-siglos, consisten en canciones para piano y voz que poseen una filiación compositiva académica y al mismo tiempo remiten al folclore. Además, se examinan los cambios significativos en la educación escolar, durante la primera década del siglo XX, a través de otras fuentes documentales. Se propone una reflexión que sopesa la situación de la enseñanza de la música en el ámbito escolar y la preocupación por la conformación de una identidad nacional.

Palabras clave: *Argentina; folclore; entre-siglos; nacionalismo; educación musical*

Folk and Nationalism in the *Cantos escolares* by Leopoldo Corretjer at the Beginning of 20th Century in Argentina

Abstract

This paper deals with the relationship between folk music and nationalism in Argentina, which took place at the beginning of the 20th century, through the analysis of Leopoldo Corretjer's *Cantos escolares*. These scores belong to the *Colección Digital Biblioteca Criolla* of Ibero-American Institute in Berlin (Germany), collected by Robert Lehmann-Nitsche in the inter-century, and consist of songs for piano and voice, that have an art compositional affiliation and, at the same time, refer to folklore. In addition, significant changes in school education during the first decade of the 20th century are examined through other documentary sources. A reflection is proposed that weighs the situation of the teaching of music in the school environment and the concern for the conformation of a national identity.

Keywords: *Argentina; Folklore; Inter-Century; Nationalism; Music Education*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La Colección Digital Biblioteca Criolla del Instituto Iberoamericano de Berlín (Alemania) está compuesta por una parte de la llamada Biblioteca Criolla, colectada por el médico y antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) durante su estancia en Argentina entre 1897 y 1930, y por materiales del mismo tipo reunidos con posterioridad por dicha institución.¹ Consiste en un corpus que da cuenta de una pluralidad de prácticas, representaciones y actores de la cultura popular criolla que forma parte de la historia y las tradiciones que aportaron miles de inmigrantes europeos que llegaron por ese entonces a la Argentina. Actualmente, la colección alberga 2500 documentos organizados bajo las categorías de revistas, obras en volúmenes y obras monográficas. En ese fondo documental solo se conservan 21 partituras, 18 de las cuales corresponden a tres series de *Cantos escolares* compuestos por Leopoldo Corretjer, que fueron editadas en 1915.² Se trata de canciones para voz y piano que, por un lado, poseen una filiación compositiva académica y, por otro, remiten al folclore, por sus referencias al gaucho, el payador y la flora característica de La Pampa, a través de sus letras, y por motivos y géneros musicales.³

La publicación de estas partituras se produjo pocos años después de que ocurrieron cambios significativos en la educación escolar de la Argentina, durante la primera década del siglo XX. Entre esos cambios pueden mencionarse la duplicación de la población escolar, la promulgación de la Ley n.º 4874 en 1905 (conocida como Ley Láinez)⁴, la renovación de las prácticas en el aula y la institucionalización de los estudios pedagógicos. En ese contexto, la enseñanza de la música también se vio afectada. Ejemplo de ello es la edición del *Programa e instrucciones para la enseñanza de la música en las escuelas normales de la Nación* (1911).

A partir de un análisis de las partituras de Corretjer y de otras fuentes de la época, en este trabajo presento una exploración que profundiza la relación entre folclore y nacionalismo en Argentina, a propósito de la inclusión de esos cantos escolares en el ámbito educativo y del escenario singular que se produjo en el entre-siglos.

El folclore como instrumento normalizador de la identidad argentina

El pasaje del siglo XIX al XX en Argentina estuvo signado por un proceso de modernización que atravesó las esferas económica, social, política y estética. Este proceso implicaba cambios transformadores tales como la conectividad que brindaba la extensa red del ferrocarril, el crecimiento demográfico exponencial y el proyecto educativo que proponía revertir las altas tasas de analfabetismo. En ese escenario, Oscar Terán (2015) reconoce cuatro preocupaciones dominantes por parte de los intelectuales. Ellas son de orden social —los desafíos que planteaba el mundo urbano—; de orden político —los lugares asignados a las masas en el interior de la “república posible”—; de orden inmigratorio —los problemas en escala ampliada en torno de la excepcional incorporación de extranjeros a la sociedad argentina—, y de orden nacional —el proceso de construcción de una identidad colectiva—. ⁵ Esta última problemática buscó aunar las diferencias y proponer un futuro común. Según explica Terán, es posible comprender lo nacional desde dos perspectivas distintas:

ocurre que existen al menos dos formas de concebir la idea nacional o, dicho de otro modo, dos formas de “nacionalismo” (entendiendo por nacionalismo la ideología del estado-nación): un nacionalismo *constitucionalista* y otro *culturalista*. El primero, el constitucionalista dice que la identidad nacional se define por pertenecer y adscribir a un mismo conjunto de leyes fundamentales



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(como quien dice: soy argentino porque acato y respeto la Constitución de la República Argentina). El nacionalismo culturalista dice que ser argentino o lo que fuere es identificarse con un conjunto de pautas culturales (tales como la lengua, ciertos símbolos, usos y costumbres presentes y pasados, cierto “tipo nacional” como el gaucho o el vikingo, etcétera). (Terán, 2015, p. 106)

El proceso que significó la búsqueda de una identidad nacional desde esa perspectiva culturalista entre fines de siglo XIX y principios del siglo XX, apeló al folclore para construir un ideal de argentinidad, en el que estuvieran muy firmemente expuestas las costumbres, la lengua, las prácticas culturales, la música, etcétera. El folclore fue, así, una caja de herramientas para forjar la consolidación del ser nacional. Fue por ello por lo que, durante esas primeras décadas, la ciencia del Folclore sirvió como marco conceptual para construir una identidad nacional. Ana María Dupey explica claramente el fenómeno:

la institucionalidad modernizadora (dominada por un eurocentrismo compulsivo) a través del proceso de concentración del “poder normativo y coactivo que caracterizó el surgimiento del Estado nacional moderno” (Bobbio 1989, 252) operó sobre el folclore para desarrollar ciudadanos leales al estado, a través de la internalización de normas y formas de acción. [Fue una] Etapa en la que se planteaba al Estado como un eje unificador, y a las instituciones (educativas, culturales, religiosas, de salud, económicas, etc.) como dadoras de sentidos a las experiencias y [en la que] se valorizó al folclore —en tanto producto cultural histórico vernáculo— como factor de formación de las subjetividades y de integración del individuo al sistema-político y social nacional. (Dupey, 2019, p. 2)

Entre los elementos folclóricos adoptados para la constitución del ser nacional la figura del gaucho fue decisiva. Se trataba de un sujeto asociado al trabajo rural, que ponía en riesgo su vida en la lucha por la independencia y ofrecía su voz para la literatura. Uno de los elementos de la construcción de esa figura también comprendía la música. Melanie Plesch (2008) lo desarrolla al remarcar que el gaucho proporcionó su canto, su instrumento (la guitarra) y sus danzas. Según subraya Dupey (2019), las prácticas y valores asociados al folclore, en general, y al gaucho, en particular, se difundieron a través del sistema escolar (mediante la enseñanza de las costumbres y personajes rurales), los medios de comunicación (por las publicaciones y más tarde los programas de radio dedicados al género gauchesco) y otros eventos culturales (como los desfiles de centros tradicionalistas, la conmemoración del Día del gaucho, el Día de la tradición, etc.).

Coincidentemente con esta perspectiva, Oscar Chamosa afirma que “En la Argentina y América Latina los primeros estudios folclóricos también coincidieron con la formación del estado-nación en un contexto de capitalismo dependiente y de predominio ideológico positivista” (2012, p. 27). Ahora bien, en el caso particular de la Argentina, la búsqueda por una identidad del ser nacional estaba mediada por características especiales por “las olas sucesivas de conquista, colonización y apropiaciones territoriales” (Chamosa, 2012, pp. 27-28). Ello se evidencia en una invisibilización de los pueblos originarios al tiempo que la mezcla racial desde la Conquista hasta el siglo XX parecía haberse diluido. Como ejemplo, Chamosa (2012) señala que, en el contexto del centenario, José Ingenieros describía en su libro



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sociología argentina una población blanca que se había olvidado de los mestizos e indios, de los que solo se conservaban sus tradiciones como valor testimonial.

La cultura criollista se conformó entonces como epítome de esa nueva construcción idiosincrática de argentinidad. Es importante tener presente que la denominación “criollo” adquiriría distintas significaciones, según el sector de la población que la expresara. En su trabajo sobre el discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Adolfo Prieto distingue:

Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían muñirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social (Prieto, 1988, pp. 18-19).

Un referente indiscutible en el debate en torno al criollismo fue Robert Lehmann-Nitsche. A partir de su tarea de registro, colección y documentación de materiales literarios y musicales, el antropólogo alemán brindó un aporte insoslayable con la conformación de la Biblioteca Criolla,⁶ que pertenecía al área rioplatense. Como se dijo al comienzo, el vasto archivo que reunió Lehmann-Nitsche contiene expresiones de la cultura popular criolla, que, según describe Prieto (1988), provenían de autores carentes de entrenamiento y recursos expresivos propios de la cultura letrada. Esas publicaciones formaban parte de la necesidad por satisfacer la demanda de lectura, producto de la campaña de alfabetización. El proceso de documentación que llevó adelante Lehmann-Nitsche pone en evidencia un nuevo sentido que le otorga a lo criollo: designaba la nueva conformación social de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX, en la que la prensa periódica, las publicaciones populares y el teatro fueron los vehículos para constituir su identidad (Chicote, 2015). A propósito de estos “nuevos lectores”, Miguel García contrapone “viejos oyentes”, que consumían a través de cantos de payadores y aficionados “muchos de los poemas que circulaban impresos en hojas sueltas cuadernillos y libros” (2012, p. 114). Su condición “los expuso de cara a los dos ámbitos de escritura, el popular y el letrado, dado que los cantos de mayor circulación recogían poemas de ambas vertientes” (García, 2012, p. 114). De allí que tanto nativos como extranjeros cantaban poesías anónimas junto con otras de la literatura gauchesca decimonónica.

El papel de la educación en el programa de modernización fue fundamental para aunar la identidad nacional. El proyecto educativo que tenía como fin contrarrestar la alta tasa de analfabetismo generó un fenómeno novedoso para la época y la región que consistió en el acceso casi masivo a la lecto-escritura (Chicote, 2015). Dicho proyecto incluía a todos los sectores sociales (nativos, extranjeros, hijos de extranjeros, etcétera) y ello promovió el surgimiento de un circuito de prensa periódica y publicaciones populares que ampliaba el que consumía la minoría letrada.⁷

Ahora bien, dentro de esa recopilación de documentos criollos, son muy pocos los que están orientados a un universo infantil. El lugar del niño como público lector de publicaciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

periódicas estuvo postergado hasta el final de la segunda década del siglo XX, con la edición, en 1919, de la revista *Billiken*.⁸ Hasta ese entonces, el niño no fue sujeto de preocupación ni de interés para el consumo, solamente el espacio erigido en torno a la escuela lo consideraba como figura significativa.⁹ Si bien los niños consumían música en el espacio doméstico, el mundo escolar era el que les propiciaba un repertorio normativo. Como se desarrollará más abajo, especialmente la enseñanza de las expresiones artísticas no comprendía los intereses y el imaginario del mundo infantil. Había una distancia muy marcada entre el mundo cotidiano en el que los niños vivían y los textos de los cantos que la escuela enseñaba.

El papel normalizador del folclore en la constitución de la identidad argentina durante esas primeras dos décadas del siglo se complementó con un hito fundamental en la historia de la disciplina. Se trató de la Encuesta Nacional de Folklore en 1921, con la que se buscaba reunir “todo el material disperso del folclore, de poesía y de música [...] en vías de desaparecer [...] por el avance del cosmopolitismo”. Dicho material debía ser “eminentemente popular, pero eminentemente nacional también; esto es, no debe comprender ningún elemento que resulte exótico en nuestro suelo...”. (Chicote, 2016, p. 126). A pedido del Consejo Nacional de Educación, se convocó a los maestros de las escuelas primarias de todo el país para que recopilaran las tradiciones populares, romances, poesías, canciones, juegos, etcétera, de todo el territorio nacional. Posteriormente, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires a través de su decano, Ricardo Rojas, reunió ese material para su sistematización y acceso por parte de los investigadores. Sin lugar a duda, la colección se convirtió en un conjunto documental único que “buscaba las raíces de la nacionalidad en la fusión de elementos hispanos e indígenas y testimonio de las representaciones construidas sobre los diferentes actores en el contexto social, político y cultural de la época”.¹⁰

Años antes de que se acopiara el material de poesía y música de todo el territorio argentino, a través de esa Encuesta Nacional de Folklore, existieron intentos por aunar estructuras musicales europeas con elementos del folclore. Se trató de un “proceso de transculturación en el que participa[ron] la música de origen europeo (académica y popular), la criolla de origen rural y la criolla de origen urbano” (Rey de Guido y Guido, 1975, p. 37). Un ejemplo es lo que se conoció en el mundo musical como el “nacionalismo” de la “generación del 80”. Clara Rey de Guido y Walter Guido detallan:

Otra rama de esta vertiente academicista, la nacionalista, procura incorporar los rasgos rítmico-melódicos a estructuras y técnicas de origen europeo (ópera, sinfonía, piezas para piano, para bandas y otras). Esta tendencia de rasgos popularizantes a la que pertenecieron los compositores argentinos clasificados como “generación del 80” por haber producido a partir de esa década, está estrechamente vinculada —por razones estilísticas— con la música popular. (Rey de Guido y Guido, 1975, p. 37)

Es importante aclarar que, en el marco de la historiografía musical, el término “nacionalismo” ha sido impreciso y ello generó una discriminación del repertorio como tal. De allí que Malena Kuss propusiera una redefinición que limita su uso

a aquellas obras que representen una conjunción o convergencia de factores socio-culturales, poéticos, estético-analíticos, y su recepción. Este último



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

fenómeno, comprendido desde la época de génesis de la obra y a través de su historia, es factor determinante en el proceso de apropiar ciertas expresiones musicales como símbolos de una cultura ‘nacional’. (Kuss, 1998, p. 133)¹¹

En la caracterización del nacionalismo musical son, al menos, tres los factores que deben estar presentes: una intención por parte del compositor, la recepción de la obra como un símbolo cultural y la “inspiración” del autor con elementos de la cultura popular (Plesch, 2008).

En síntesis, dentro de la producción poético-musical de manifestaciones folclórica y de tradición oral abundaban las décimas, coplas y romances, que formaban parte de esa cultura popular integrada, además, por el arte de los payadores, el circo criollo, el sainete, el tango, etcétera. Ese repertorio convivió con músicas de tradición académica como la ópera, la zarzuela y el repertorio sinfónico, a las que se unieron esas otras músicas de fusiones de rasgos populares y académicos. Ninguna de ellas incluía a los niños como una audiencia específica. Solo a través de la enseñanza escolar y su búsqueda normalizadora comenzó a aparecer un repertorio cuyo principal receptor fuera el mundo infantil.

La enseñanza musical a principios de siglo XX

Como se anticipó, la educación en la Argentina de principios de siglo XX sufrió cambios significativos como el formidable crecimiento de la población escolar, la instauración de nuevas escuelas con la implementación de la Ley Láinez y la renovación de las prácticas en el aula, entre otros. Tal como reconstruye Beatriz Sarlo (1998), la educación escolar estaba signada por el normalismo que profesaban las maestras, quienes enseñaban lo que no se aprendía en los hogares y en el que no faltaba un ideal de respetabilidad cultural y material, junto con el patriotismo como núcleo de identificación colectiva. En el marco de todas esas transformaciones, la enseñanza de la música también se vio afectada.

En 1911, el Inspector de Música, Rosendo Bavio, presentó un informe sobre la situación de la enseñanza de este arte. Entre los aspectos más importantes que se señalaban en dicho informe, se destacan: una “carencia casi absoluta de pedagogía musical” (Consejo..., 1911, p. 4), “se comete ... un grave error al considerar la música como ramo de mero adorno y simple elemento de variedad en las escuelas” (p. 5), “es conveniente ... consignar algunas indicaciones respecto de la manera de enseñar de un modo más racional este ramo que desde tiempo atrás ha sido comunicado en forma muy deficiente y deplorable” (p. 6).

El informe dio lugar al *Programa e instrucciones para la enseñanza de la música en las escuelas normales de la Nación* (1911), publicado por el secretario general de Enseñanza normal, Ernesto A. Bavio, y el presidente del Consejo nacional de educación, José María Ramos Mejía. En su contenido es posible identificar instrucciones sobre vocalización, transporte de melodías, posiciones de ejecución, modos de cantar, lectura y escritura musicales, maneras de enseñar los cantos, preparativos por parte del profesor, registros, tonalidades y repertorios. En particular, en lo que se refiere a los “cantos por audición” para niños de 1^{er.} y 2^{do.} grados, se indica:

Los cantos que se destinen para la enseñanza en esta forma deben ser muy fáciles, cortos y sencillos; debiendo estar comprendida la entonación de dichos cantos en los límites de las dificultades que puedan abarcar las cinco primeras



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

notas musicales, para los niños más pequeños, llegando al límite de las siete notas de la escala para los demás, desde primer grado superior en adelante (Consejo..., 1911, p. 10).

Además, sobre las letras de los cantos se señala:

Siendo el canto uno de los medios más eficaces para la difusión de las ideas y sentimientos de la humanidad, se recomienda muy especialmente a los señores profesores pongan escrupuloso esmero en la elección del asunto y de las palabras de las canciones, prefiriendo aquellas que más convengan al estado intelectual limitado de los alumnos de los primeros grados. Deben preferirse ante todo los asuntos o temas patrióticos y los que se refieran a la moral, al progreso, a las ciencias y a las artes, etc. (Consejo..., 1911, pp. 10-11).

Este programa llegaba entonces para ocupar un vacío pedagógico que la enseñanza de la música padecía. En concomitancia con la situación crítica que presentaba el informe arriba mencionado, un año antes salía a la luz una publicación en el *Monitor de educación común*, firmada por Mariano A. Barrenechea,¹² que ofrecía una mirada detractora sobre la situación de la enseñanza de la música en las escuelas:

Hace ya muchos años que se agregó a los programas de las escuelas primarias la enseñanza del canto y de la música, sin que este hecho haya producido hasta hoy los resultados naturales o los beneficios que se esperaban ... El cuerpo de maestros especiales está formado, en su mayor parte, con ex alumnos de los conservatorios de la capital, y casi todos son personas muy pobres. ... Pero la enseñanza de la música en los conservatorios de la capital es tan deficiente y tan absorbente que estos maestros carecen de instrucción general, y fuera de un conocimiento sumario y mnemónico de la teoría y del manejo mediocre de un instrumento que conquistaron en pesadas horas y largos años de práctica, están absolutamente desprovistos, no diremos ya de ideas generales y nociones de humanidades, pero hasta de los más necesarios conocimientos. (Barrenechea, 1910, pp. 502-503)

Esta extensa cita detalla que su principal crítica estaba puesta en el cuerpo docente, caracterizado como deficiente y falto de instrucción, y una asociación prejuiciosa entre la pobreza de los maestros y su capacidad de enseñanza. Aunque la falta de herramientas pedagógicas parecieran ser un problema fundamental, Barrenechea también se refería a cuestiones metodológicas:

Se enseña por equivocación teoría general de la música, inculcando a los niños falsas nociones de lo que puede ser “música”, “signos musicales”, “ritmos”, “tiempo”, “compás”, etc., en una confusión nociva y total de los conceptos y las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ideas. [...] Va además contra el más elemental principio de pedagogía infantil, que anuncia que jamás debe empezarse en la escuela por definiciones ni llegar a las ideas generales antes de haber pasado por las particulares. (Barrenechea, 1910, p. 504)

Más adelante en su crítica, continuaba: “Otro defecto, el más esencial quizá, es que se desconoce el objeto fundamental de esta enseñanza, cuando se hace aprender a los niños “de oídas” algunos cantos patrióticos o no” (Barrenechea, 1910, p. 505). De allí que en su propuesta incluyera: “la Dirección debe disponer que en la escuela el maestro no “enseñe cantos”, sino que “enseñe a cantar”” (Barrenechea, 1910, p. 505).

Este proyecto iba acompañado de una negativa sobre el repertorio elegido, en particular, proponía “proscribir, como una fundamentalísima medida de higiene, los cantos que con el título de “Cantos escolares” se han introducido para pervertir el gusto de los niños y hacerles perder el sentido general de la música” (Barrenechea, 1910, p. 507). Si bien se desconoce con exactitud a qué obras hacía referencia, el profesor de estética, los caracterizaba como “un conjunto de ineptias poéticas y tonterías musicales” (Barrenechea, 1910, p. 507).¹³

Una evaluación pedagógica holística excede los objetivos de este trabajo, tan solo pretendo notar el contexto educativo que acaecía cuando se editaron los cantos escolares compuestos por Leopoldo Corretjer. Todos estos argumentos en contra de qué y cómo se dictaba la educación musical en las escuelas fueron contemporáneos a la circulación de esas partituras, aunque no se hayan conseguido datos de cómo se difundieron ni cuál fue su alcance de estas. El marco regulatorio de la enseñanza artística permite adentrarse ahora en el análisis de las tres series de cantos escolares.

Leopoldo Corretjer y sus *Cantos escolares*

De la escasa información que se puede obtener de la vida de Leopoldo Corretjer (Barcelona, 1862 – Buenos Aires, 1941),¹⁴ es posible destacar que este músico catalán fue director de orquesta y compositor de obras escolares emblemáticas como el “Saludo a la bandera” y el “Himno a Sarmiento”, además de tangos, canciones populares y algunas marchas (Plesch, 1999, p. 92). También ejerció la docencia en escuelas públicas y fue un reconocido director de coros infantiles. León Benarós recuerda que “para las fiestas del Centenario de la Revolución de Mayo, dirigió en la Plaza del Congreso, frente al Congreso de la Nación, un increíble coro infantil que se dice sumaba treinta mil voces”.¹⁵

Entre las obras de Corretjer, se encuentran estas tres series de Cantos escolares, compuestas por seis cantos cada una y publicadas en 1915.¹⁶ Cada una de las partituras de la serie lleva la misma portada. En el caso de la primera, incluye el listado completo de las series junto con otras obras publicadas. Además, se indica que estos cantos fueron premiados en la Exposición de Saint Louis (Estados Unidos). En la lista de las composiciones, se indica la edad para la que está orientada cada obra. De manera que se dividen de acuerdo con los diferentes grados, agrupados de la siguiente manera: infantiles, corresponden a primero y segundo grado; elementales, a tercero y cuarto, y superiores, a quinto y sexto. Algunos de los cantos, a su vez pueden estar orientados a dos grupos simultáneos. La portada de la primera serie se completa con un dibujo alusivo a una clase de música en el que una mujer está sentada a un piano y diversos grupos de niños cantan frente a triles con partituras. En la portada de la segunda serie, en cambio, aparece dibujada una mujer posando entre flores y solo se indica el contenido de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esa serie. Por último, el tercer diseño de portada reitera parte de la información de la primera —en este caso, solo el contenido de las tres series junto con la indicación de los grados para los que se sugiere el repertorio— y un dibujo también alusivo a la práctica musical en la que debajo de un árbol un niño en alto dirige un coro de varias decenas de niños y niñas. Observando las tres series en su conjunto, en algunos casos, los cantos poseen alguna dedicatoria.

La autoría de las músicas, en todos los cantos, corresponde a Corretjer y las letras, aunque mayormente no está explicitado, pertenecen a Rafael Obligado (“Santos Vega”, “La luz mala” y “La muerte del payador”), Luis L. Domínguez (“El ombú” y “Nácar y perlas”), Ricardo Gutiérrez (“El gaucho”), Marcos Sastre (“El mburucuyá”), Esteban Echeverría (“Salve oh! Plata” y “El desierto”) y Alberto Williams (“Niebla de la pampa”), Juan G. Godoy (“La palma del desierto”), Juan Cruz Varela (“América”), Nicolás Granada (“En la guitarra” y “Visión de la pampa”), Carlos Guido Spano (“Hojas al viento”), Estanislao del Campo (“Una flor”), Walker Martínez (“La gloria de dios”) y un autor sin identificar (“Nidos viejos”). Ellos fueron, en su mayoría, escritores y poetas del siglo XIX, cuyas trayectorias atraviesan también carreras como las de periodismo, música, educación y medicina.

Algunas de las letras son fragmentos de obras literarias clásicas argentinas, como es el caso de *Santos Vega*, *Lázaro*, *La cautiva*, *El ángel caído*, “El ombú” y “La flor de la pasión” — estos dos últimos publicados en *El temple argentino* (1858) de Marcos Sastre. Las temáticas de los cantos remiten a la figura del gaucho, el payador, la guitarra y el canto como sinécdoques de la práctica musical, la región de la pampa (su geografía y su flora) y la patria. En los casos de las poesías publicadas por Marcos Sastre y de las de Luis Domínguez, se describe la flora, la fauna y la geografía del delta del Paraná.

Los dieciocho cantos comparten características similares tanto en lo que se refiere a sus letras como a su composición musical. Por cuestiones de espacio y con fines ilustrativos, a continuación, focalizaré el análisis en tres cantos, uno de cada serie, cuyas letras pertenecen las tres a Rafael Obligado.¹⁷

1. Santos Vega (primer canto de la primera serie)

Santos Vega es una de las más importantes obras de Obligado, que estudió el propio Lehmann-Nitsche (Cortina, 1941, p. 8). La obra fue compuesta entre 1872 y 1877, aunque ingresó a la imprenta en 1881, excepto el canto tres, que se adicionó en la edición de París, en 1906. Se trata de un poema dividido en cuatro cantos y para esta canción, Corretjer escogió cuatro de las ocho décimas del primero —“El alma del payador”—. Una clave del poema es la imagen de “una sombra doliente”, que es la forma en que aparece el protagonista envuelto en cierto misterio. Ello se ratifica con la utilización de imágenes auditivas y visuales. Precisamente “sombra” es el sustantivo mediante el que se refiere al gaucho, al cantor y poeta: “La melancólica sombra”, “Llega la sombra callada”. No es un cuerpo, sino una silueta cuya importancia radica en las apariciones. Asimismo, la pampa aparece como el escenario perfecto en relación con el misterio del protagonista. El comienzo del poema marca el momento crepuscular que instala el halo de misterio y en ese escenario transcurre el vagar del protagonista y sus apariciones, todo enmarcado en tensiones de luces y sombras. El carácter poético, el uso de figuras retóricas y su adjetivación no coinciden con esos cantos infantiles “fáciles, cortos y sencillos” que proponía el Consejo Nacional de Educación en aquella época; por el contrario, la letra resulta un lenguaje complejo y enrevesado para la memoria de un niño.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Su estructura musical reiterativa (Intro – A – A – Inter. 1 – B – B – Inter. 2 – C – C – Interl.3 – D – Interl.4 – D – Interl.4 – Concl. – Coda) evoca piezas de danzas de finales del XIX o de principios del XX, que se practicaban en salones, carpas o ferias en España. Ese tipo de composiciones también formaban parte de los preludios de la zarzuela y del teatro musical. Además, algunas figuras rítmicas como el agrupamiento de fusas remedan el sonido de la castañuela, instrumento asociado a la música española de esa época. Posee una melodía silábica con un ámbito de oncena (la2-re4), con perfil ondulado sin grandes saltos, alejado de las instrucciones que proponía el Consejo. El “Santos Vega” de Corretjer rebosa de un lenguaje musical académico, el cual requiere de un importante nivel técnico de ejecución y que se aleja de cualquier facilidad para una práctica en el aula. En este punto, es importante volver sobre las críticas de la época en las que se ponía énfasis en la falta de pedagogía para la enseñanza de la música en las escuelas e introducir la pregunta: ¿cómo podía un maestro satisfacer las exigencias del Consejo si contaba con un material para sus clases que requería de tanta competencia interpretativa?

Figura 1.

Compases 40 a 42 de “Santos Vega

pe - na (1.) Di - cen que en no - che nu - - bla - - - da
(2.) Lle - ga la som - bra ca - - lla - - - da

con brio *f*

Fuente: Instituto Ibero-Americano, © 2007 - 2023 | IAI SPKc

12. La luz mala (sexto canto de la segunda serie)

El tema de esta obra pertenece al grupo de leyendas dentro de la obra de Obligado (Cortina, 1941) y es uno de los mitos más famosos del folclore en América del Sur. La densa descripción de su letra remite a un viaje de carros por el campo y la aparición de la luz mala. Esta consiste en una luz brillante al ras del suelo. La explicación científica que se ha dado sobre el mito se basa en un fenómeno lumínico, que es una fosforescencia, producto de la descomposición de materias orgánicas sobre el terreno. El lenguaje de este canto relata desde un lenguaje culto un mito de gran circulación en la época, propio de la vida rural, aunque no parece atender a aquel pedido del Consejo de un esmero en la elección de las palabras.

A diferencia de la obra antes examinada, su estructura musical (Intro. – A – B – Inter. 1 – C – Inter. 2 – D – Inter. 3 – E) carece de repeticiones. La introducción puede percibirse como un aire de vidalita —género de la música tradicional folclórica. Con marcados cambios de compás, el compositor emplea recursos musicales cuyas características ofrecen la posibilidad de representar sonoramente una idea del texto literario. Un ejemplo se observa, en la melodía, al comienzo de A (anacrusa del compás 9), la figura de semicorchea y fusa junto a las cuatro



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juliana Guerrero, Folclore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina, pp. 229-246.

corcheas del compás 9, y la síncopa que se forma entre las figuras de negras, silencios y corcheas, entre las dos manos del acompañamiento, imitan el movimiento de las carretas: “Larga tropa de carretas / atraviesa la llanura”.

Figura 2.
Compases 5 a 12 de “La luz mala”



Fuente: Instituto Ibero-Americano, © 2007 - 2023 | IAI SPKa

Este mismo efecto se repite en D, con el mismo agrupamiento de figuras y la letra acompaña: “Es el alma de un hermano / que desterrada del cielo / solitaria y sin consuelo / vaga errante por el llano”. La melodía presenta una mayor cantidad de saltos de quintas y, en pocos casos, sextas, aunque sigue siendo un perfil ondulante, con un ámbito de novena (do₃-re₄). En este caso, se observa también, el amplio ámbito utilizado que dista de las instrucciones para una clase de música ya mencionadas. El primer interludio permite un cambio de carácter, entre la descripción de las primeras dos estrofas (primera y tercera del texto original) que remiten al andar por el camino y la aparición de la luz en la tercera estrofa (cuarta del original). Otro caso de esa búsqueda por emplear recursos musicales que pueden ser asociados al texto de la poesía, es en el compás 25 a 28 en el que el mismo agrupamiento de seis corcheas, negra con puntillo y negra, se repite, pero con un descenso de tercera de las primeras tres corcheas y de quinta en la segunda negra con puntillo para reforzar el hundimiento de las ruedas en el terreno: “Haciendo áspero ruido / hunden las ruedas pesadas”. Ello está acompañado de la indicación “con abandono”. Asimismo, la aparición de la “luz mala” está inmediatamente seguida por un cambio de modo (SolM – Solm).

Figura 3.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juliana Guerrero, Folclore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina, pp. 229-246.

Compases 25 a 28 de “La luz mala”

CON ABANDONO

Ha-ciéndo ás-pe-ro ru-i-do, Hun-dien las rue-das pe-sa-das.

rall.

Fuente: Instituto Ibero-Americano, © 2007 - 2023 | IAI SPKa

Como en el caso anterior, cuesta imaginarse cómo poder llevar adelante una clase de música en la que se pretendiera enseñar a los niños este canto, que no sigue ninguna de las indicaciones que se le sugerían al maestro para cumplir su tarea.

17. La muerte del payador (quinto canto de la tercera serie)

En su partitura, este canto aparece dedicado a: “Al esclarecido poeta argentino Doctor Don Rafael Obligado”. Su letra pertenece a las últimas tres décimas del cuarto canto “La muerte del payador” de *Santos Vega*. Como su título indica, el canto desarrolla la muerte y es en él en que “la payada simboliza la lucha del alma criolla con el espíritu europeo, y aquélla es derrotada por el progreso personificado en el Diablo, que se llama, significativamente, Juan Sin Ropa” (Cortina, 1941, p. 9). La primera estrofa (decimosexta décima del canto original) anticipa la acción “Santos Vega se va a hundir” y finalmente en las últimas dos décimas el yo lírico describe la caída del payador frente a la figura de Juan Sin Ropa. Este última representa al Diablo y, en un sentido figurado, la idea de progreso. Estas características poéticas no coinciden con un lenguaje “sencillo y fácil” que debían tener los cantos.

La estructura del canto respeta la siguiente secuencia: Intro. – A – Inter.1 – B – Inter.1 – C – parte de B – Inter.1 – Coda. A diferencia de los otros dos cantos analizados, el interludio instrumental se repite tres veces siempre de la misma manera. Un dato también diferente con respecto a las piezas anteriores es la indicación de tiempo de pericón en la segunda parte de la introducción. Además, en A, a partir de la segunda frase (compás 16), presenta una figuración de corchea con puntillo, semicorchea, corchea con puntillo y semicorchea en la mano izquierda del acompañamiento que cierra cada una de las frases y se repite hasta el final de la sección.

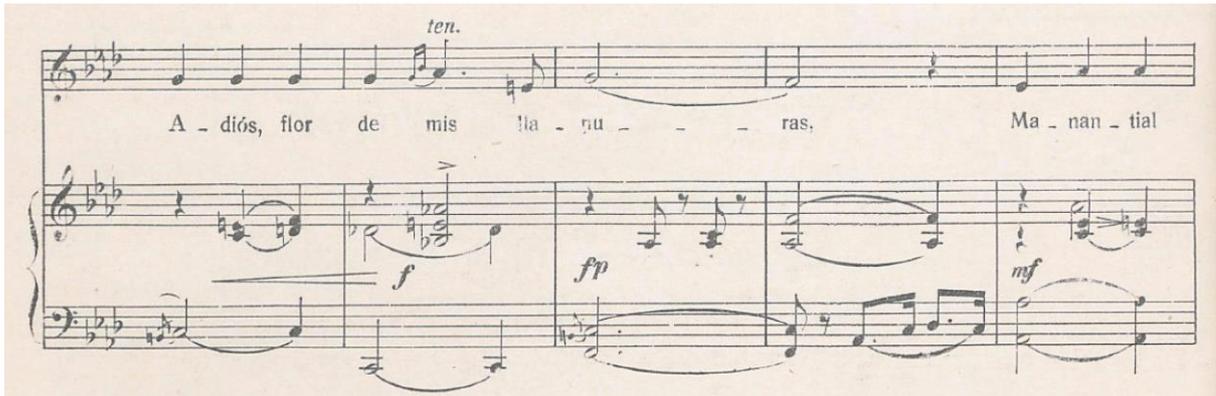
Figura 4.

Compases 13 a 17 de “La muerte del payador”



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juliana Guerrero, Folclore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina, pp. 229-246.



Fuente: Instituto Ibero-Americano, © 2007 - 2023 | IAI SPKb

El ritmo armónico de este canto tiene mucho más movimiento que las otras dos obras, una serie de progresiones y modulaciones develan el perfil académico que tenía Corretjer para la composición. Al igual que en “La luz mala”, en este canto hay también una búsqueda por evocar musicalmente lo que está ocurriendo en la letra. Es el caso en el que el yo lírico anuncia la muerte de Santos Vega. La melodía ejecuta las notas más graves del ámbito total (do₃) y las dos manos del piano la acompañan también en el registro más grave de toda la pieza (do₀) con nota repetida. La melodía del canto, al igual que las otras obras, es silábica y se desarrolla en un ámbito de oncena (la₂-re₄) con un perfil ondulado.

Figura 5.
Compases 44 a 48 de “La muerte del payador”



Fuente: Instituto Ibero-Americano, © 2007 - 2023 | IAI SPKb

Corretjer recurre a un poema culto de la literatura gauchesca para instruir a los niños con personajes del mundo rural, en el que hay un especial énfasis en el payador, la guitarra con sus cuerdas y su canto.

A modo de conclusión

En sintonía con la consolidación del ser nacional de principios de siglo XX, los *Cantos escolares* de Corretjer revelan la instancia normalizadora de un imaginario de identidad nacional construida alrededor de la figura del gaucho y del payador, de su instrumento y su canto. Difundidas a través de partituras —el único sistema de registro y codificación en aquella



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

época—, estas obras tenían como propósito llegar a los maestros de música para que las enseñaran en las aulas, aunque no hay información de la época que permita corroborar que efectivamente se emplearon en las aulas. Los cantos, al igual que el resto del material colectado por Lehmann-Nitsche, dan cuenta de esa búsqueda de identidad de los distintos grupos que convivían en la escena rioplatense de aquel entonces (nativos, extranjeros, dirigentes, sectores populares, etcétera). El lugar que ocupaba el niño aún no había sido explotado en términos de consumo, pero la escuela, con su pretensión normalizadora, fue el espacio en el que tuvieron protagonismo. En ese sentido, la conservación de este material propio de ese mundo infantil en la Biblioteca Criolla patentiza una de las pocas fuentes de la época que se conservan, al menos como material impreso con ese fin. Las referencias musicales que se identifican en el resto de la Colección Digital (a través de documentos de la literatura popular impresa, tales como cancioneros, revistas, obras en volúmenes constituidas por libros de poesías, novelas, compendios de anécdotas, recopilaciones de canciones, históricos y cuentos, entre otras) son en mayor medida, bajo la forma de milongas, cifras, estilos, huellas, zambas, etcétera; de ahí que la posibilidad de acceso a estas partituras permite un abordaje más profundo de las prácticas musicales de entre-siglos, al disponer de las prescripciones propias de una partitura.

En relación con las dificultades y carencias de la enseñanza artística que se señalaban a comienzos de siglo XX, la caracterización realizada de estas obras muestra un desfase entre lo que las autoridades políticas proponían como estrategias escolares de acuerdo con las posibilidades de los maestros y el material que circulaba para su uso didáctico. Es muy probable que además de las limitaciones que se señalan en los informes de la época, existieran otros problemas para el dictado de esa materia, como, por ejemplo, el acceso a un piano en cada una de las escuelas, la imposibilidad de contar con referencias externas a las partituras y la falta de docentes idóneos. En cuanto a las características musicales de estos cantos, por un lado, la ejecución del acompañamiento requería una destreza superlativa para una clase escolar de música. Por otro lado, si bien las características de las melodías eran accesibles a niños por su condición silábica y los escasos saltos interválicos, el ámbito y el vocabulario empleado en sus letras distaban de aquellas premisas previstas para los cantos, sobre todo, de los grados inferiores. Se trataba de versos extraídos de la poesía culta gauchesca que contenían un lenguaje complejo y rico poéticamente.

El repertorio musical de la cultura criolla de entre siglos incluía, como se dijo, producciones folclóricas y de tradición oral, ejecutadas por payadores y aficionados, al tiempo que la tradición académica aportaba óperas, zarzuelas, obras sinfónicas y varios tipos de danzas. Aunque todas estas músicas eran pensadas, compuestas y consumidas para y por un público adulto, es posible imaginar que los niños tendrían algún tipo de acceso a ellas en el ámbito doméstico. Lo cierto es que, en el ámbito escolar, el instrumento normalizador fue —al menos este que fue publicado en esa época— un repertorio de producciones que aseguraba una identidad nacional común, que los transformara, desde pequeños en ciudadanos del mismo suelo argentino.

Referencias bibliográfica

- Barrenechea, M. A. (1910). La enseñanza de la música en las escuelas comunes. *Monitor de la educación común*, 502-508.
- Cazaux, D. (2010). *Historia de la divulgación científica en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Consejo Nacional de Educación. (1911). *Programa e instrucciones para la enseñanza de la música en las Escuelas Normales de la Nación*. Buenos Aires: Establecimiento tipográfico El comercio.
- Cortina, A. (1941). Prólogo. En *Poesías de Rafael Obligado* (pp. 7-10). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Chicote, G. (2015). Die atemberaubende Dichte des Populären in der Biblioteca criolla. In P. Alterkrüger y K. Carrillo Zeiter (Eds.), *Ganoven, Gauchos und Gesänge. Die Biblioteca criolla: Eine Geschichte des Sammelns und Forschens* (pp. 21-32). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Chicote, G. (2016). Poesía popular-tradicional española y universo letrado argentino en las primeras décadas del siglo XX. En L. Funes (Coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur* (pp. 123-131). Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Dupey, A.M. (2019). Políticas de la identidad, lógicas de la diversidad y folklore. *Revista recial*, 16 (X), S/P.
- Gabrieli de Luna, A. (1985). El pensamiento estético de Mariano Antonio Barrenechea. S/d. Recuperado de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4017/06-vol-02-luna.pdf
- García, M.A. (2012). Des-silenciando la oralidad. Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entre siglos. En *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (pp. 113-124). Buenos Aires: Ediciones del sol.
- García, M.A. y G.B. Chicote. (2008). *Voces de tinta: estudio preliminar y antología comentada de Folklore argentino, 1905, de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Ibarlucía, R. (2017). Mariano Antonio Barrenechea: Cursos de estética 1922-1930. *Boletín de estética*, 41, 65-93.
- Instituto Ibero-Americano, (© 2007 - 2023 | IAI SPKa). La luz mala. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835487199/1/LOG_0003/
- Instituto Ibero-Americano, (© 2007 - 2023 | IAI SPKb). La muerte del payador. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835489930/1/LOG_0003/
- Instituto Ibero-Americano, (© 2007 - 2023 | IAI SPKd). Santos Vega. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835479749/1/LOG_0003/
- Kuss, M. (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 6, 133-149. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61245>
- Plesch, M. (1999). Leopoldo Corretjer. En Autor, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 4, (p. 92). Madrid: Sociedad general de autores y escritores.
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En Autor, *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (pp. 57-105). Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rey de Guido, C. y W. Guido. (1989). *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductoras y vanguardistas*. Buenos Aires: Editorial Planeta.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Terán, O. (2015). *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores [Ebook].

Partituras

Anónimo. La japonesa. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835490564/1/LOG_0000/

Corretjer, L. América. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835486656/1/LOG_0003/

Corretjer, L. El desierto. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835482693/1/LOG_0003/

Corretjer, L. El gaucho. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835481085/1/LOG_0003/

Corretjer, L. El mburucuyá. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/83548145X/1/LOG_0003/

Corretjer, L. El ombú. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835480526/1/LOG_0003/

Corretjer, L. En la guitarra. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835488233/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Hojas al viento. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835489884/1/LOG_0003/

Corretjer, L. La gloria de dios. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835489949/1/LOG_0003/

Corretjer, L. La luz mala. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835487199/1/LOG_0003/

Corretjer, L. La muerte del payador. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835489930/1/LOG_0003/

Corretjer, L. La palma del desierto. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835484181/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Nácar y perlas. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835483177/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Nidos viejos. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835486818/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Niebla de la pampa. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835483746/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Salve oh! Plata. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835484831/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Santos Vega. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835479749/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Una flor. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835489892/1/LOG_0003/

Corretjer, L. Visión de la pampa. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835489922/1/LOG_0003/

Ortiz, T. G. La ausencia. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835490238/1/LOG_0000/

Sánchez de Fuentes, E. El abanico. Recuperado de https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835490653/1/LOG_0000/



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juliana Guerrero, Folclore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina, pp. 229-246.

NOTAS

¹ En la página del instituto se lee: “El Instituto Ibero-Americano (IAI) tiene una colección de literatura popular de Argentina y del resto de la región de La Plata, única en el mundo. Esta colección contiene alrededor de 2.500 publicaciones del año 1870 hasta el año 1940. Los materiales contienen sobre todo textos primarios en verso. La colección tiene su origen en la Biblioteca Criolla del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) que trabajó en Argentina, e incluye un corpus de más de 2.000 publicaciones relacionadas temáticamente. En 1939 fue adquirida por el IAI”. Recuperado de https://www.iai.spk-berlin.de/no_cache/es/proyectos-financiados-por-terceros/proyectos-terminados/drittmittelprojekte/83.html.

² Las otras tres partituras son obras sueltas (monográficas) que corresponden a “El abanico” (habanera) de Eduardo Sánchez de Fuentes, “La ausencia” (romance) de Tomás G. Ortiz y “La japonesa” (zamacueca) de autor sin identificar.

³ Me refiero aquí con “folclore” a músicas populares, algunas de carácter anónimo, que circulaban en un medio rural y a las que se les atribuían un origen desconocido o remoto.

⁴ El proyecto de ley fue presentado por el Senador por la Provincia de Buenos Aires, el Dr. Manuel Láinez en septiembre de 1905 en su Cámara y se sancionó en octubre de ese año. Esta ley autorizaba al Consejo Nacional de Educación a establecer, en las provincias que lo solicitasen, escuelas primarias, mixtas y rurales, de acuerdo con la tasa de analfabetismo. Su importancia radica en el cierre del proceso de conformación del Sistema de Instrucción Pública Centralizado Estatal iniciado unas décadas antes.

⁵ Más adelante, el autor señala: “Fue así como desde el estado (en especial mediante la educación pública y el servicio militar obligatorio) y desde la sociedad civil (agrupaciones políticas, asociaciones civiles y religiosas, clubes sociales y deportivos, etc.) se montó un vasto y capilar dispositivo nacionalizador” (Terán, 2015, p. 105).

⁶ Sobre la figura de Lehmann-Nitsche cf. García y Chicote (2008).

⁷ Sobre este tema, Chicote amplía: “El criollismo fue entendido como degradación de los valores criollos, se plasmó en miles de folletos y hojas sueltas que inundaron el mercado e impactó negativamente en la cultura letrada en la medida en que se erigía como una práctica masiva que no podía ser controlada por los escritores de la elite y el aparato cultural que ellos representaban” (2016, p. 129).

⁸ “El 17 de noviembre de 1919 el periodista Constancio C. Vigil edita el primer número de la revista infantil *Billiken*, la más antigua de habla hispana. La revista organizó sus contenidos de modo tal que interactuara con la escuela, aportando artículos y secciones temáticas fijas sobre temas que pudieran resultar de utilidad directa para los alumnos en sus trabajos escolares, pero sobre todo material gráfico, fotografías, dibujos y unas “figuritas” que se volvieron clásicas, capaces por un lado de atraer e interesar a los niños, y por el otro de servir para láminas y carpetas de estudio. En este sentido, tradicionalmente, la revista siguió siempre el calendario escolar, sobre todo el relacionado con la historia argentina, dedicando la tapa y los artículos principales a los hechos y personajes históricos más importantes: Revolución de Mayo, Declaración de la Independencia en la Argentina, Invasiones Inglesas, Cruce de los Andes, Domingo F. Sarmiento, José de San Martín, Manuel Belgrano, según el momento del año en que se celebraban las fiestas relacionadas” (Cazaux, 2010, p. 146).

⁹ Si bien existieron varios antecedentes desde fines de siglo XIX, no fue sino hasta 1924 que se redactó la primera declaración de derechos del niño (Declaración de Ginebra), de carácter sistemático, cuya autora fue Eglantyne Jebb (fundadora de *Save the Children*).

¹⁰ Sitio de la Encuesta Nacional de Folklore de 1921. Recuperado de <https://inapl.cultura.gob.ar/noticia/encuesta-nacional-de-folklore-de-1921/>

¹¹ La misma autora, más adelante en su texto, amplía: “En música, el nacionalismo es un movimiento que comienza en la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado por un pronunciado énfasis en elementos nacionales. Está basado en la idea de que la obra del compositor debe expresar elementos nacionales y étnicos, especialmente en su uso de melodías folclóricas y ritmos de danzas de su país, y en su selección de escenas de la historia o vida de su país como temas para óperas y poemas sinfónicos” (Kuss, 1998, p. 135).

¹² Mariano Antonio Barrenechea (1884-1949) realizó estudios en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), trabajó como crítico musical en *Diario Nuevo* y *La Nación* y colaborador literario de *El Diario*. (Gabrieli de Luna, 1985). Asimismo, se desempeñó como profesor titular de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1922-1930) y fue el “principal exponente argentino en el campo de la estética de la música” (Ibarlucía, 2017, p. 66). Además de su labor docente, ocupó varios cargos de carrera diplomática (Gabrieli de Luna, 1985).

¹³ Más adelante en su crítica agregaba: “Somos de opinión, desde que la melodía y la armonía poseen un sentido universal, que se coleccionen como textos musicales de estos cantos necesarios, aquellas piezas de canto de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juliana Guerrero, Folclore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina, pp. 229-246.

grandes clásicos de la música que, por la pureza y la simplicidad de su factura melódica, por su derivación del folklore popular y por su armonía espontánea, presenten más facilidades de comprensión y asimilación” (Barrenechea, 1910, p. 507).

¹⁴ En la publicación del órgano del Consejo Nacional de Educación, *El monitor de la educación común*, en noviembre de 1941, se publicó una nota a propósito de su muerte en la que se lee: “Ha causado sincero pesar el fallecimiento del maestro Leopoldo Corretjer, producido el día 4 en esta Capital. El viejo maestro, cuyo nombre se había popularizado a través de las numerosas canciones escolares debidas a su inspiración el “Saludo a la Bandera”, “¡Viva la Patria!” y el “Himno a Sarmiento”, entre muchas otras, nació en Barcelona, en el año 1862, y tuvo brillante actuación artística en su ciudad natal. En 1887 llegó a nuestro país con el que se identificó plenamente. Durante el gobierno escolar que presidió el doctor Ponciano Vivanco, Corretjer desempeñó la primera inspección de música del Consejo Nacional de Educación, cargo que abandonó, para entregarse al descanso que le brindaba su condición de jubilado, aun cuando no su labor de músico, pues muchas de sus marchas, rondas, juegos y canciones infantiles fueron compuestas en los últimos años por el maestro recién desaparecido. Su sepelio se efectuó en la mayor intimidad por expresa disposición del extinto, circunstancia que no permitió exteriorizar el aprecio y las simpatías a que se había hecho acreedor por sus descollantes condiciones personales” (*El monitor de la educación común*, 827, p. 75).

¹⁵ Disponible en <https://www.todotango.com/historias/cronica/11/Leopoldo-Corretjer:-del-Saludo-a-la-Bandera-al-tango-compadron/>

¹⁶ El año de publicación no figura en las partituras, pero es el año que está asignado en la Colección Digital Biblioteca Criolla del Instituto Iberoamericano de Berlín.

¹⁷ Agradezco los valiosos comentarios de Jorge Algorta y Cecilia Argüello para los análisis musicales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juliana Guerrero, Folklore y nacionalismo en los *Cantos escolares* de Leopoldo Corretjer a comienzos del siglo XX en Argentina, pp. 229-246.

Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos

Juan Manuel Fernández

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

ORCID: 0000-0003-4426-721x

jfernandez@upc.edu.ar

Recibido 24/07/2023. Aceptado 30/08/2023

Resumen

Las fuertes conmociones de la Primera Guerra Mundial tuvieron importantes réplicas en la cultura latinoamericana, un acontecimiento omnipresente —como fenómeno económico, político y mediático— sobre el que intervienen destacados referentes del modernismo y del que queda un gran número de obras prácticamente olvidadas por el canon. Nos interesa, en este sentido, interrogar estas ruinas literarias, poemas y crónicas de los abanderados del Arte Nuevo, en las que sobrevive una memoria sensible sobre el acontecimiento, a la vez estética y anestésica, que oscila entre la propaganda nacionalista y la denuncia de los horrores de la guerra. Entre otras intervenciones, reparamos en publicaciones poco frecuentadas de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró, João do Rio, Juan José de Soiza Reilly, Emilio Kinkelin, Eduardo Carrasquilla Mallarino, Alejandro Sux, los hermanos García Calderón, Ventura y José. En ellas, pueden advertirse también que sus corresponsalías, más que desde una posición distante, logran una amplia cobertura de los distintos frentes de batalla e, incluso, se involucran plenamente en la experiencia disolvente de la guerra moderna.

Palabras clave: Primera Guerra Mundial; literatura latinoamericana; modernismo; crónica; corresponsalía de guerra

Rare correspondents. The First World War of the Latin American modernists

Abstract

The strong shocks of the First World War had important aftershocks in Latin American culture, an omnipresent event —as an economic, political and media phenomenon— on which prominent modernist referents intervene and of which a large number of works remain practically forgotten by the canon. In this sense, we are interested in interrogating these literary ruins, poems and chronicles of the champions of New Art, in which a sensitive memory of the event survives, both aesthetic and anesthetic, which oscillates between nationalist propaganda and the denunciation of the horrors of war. Among other interventions, we note rare publications by Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró, João do Rio, Juan José de Soiza Reilly, Emilio Kinkelin, Eduardo Carrasquilla Mallarino, Alejandro Sux, the García Calderón brothers, Ventura and José. In them, it can also be seen



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

that its correspondents, rather than from a distant position, achieve a wide coverage of the different battlefronts and, even, are fully involved in the dissolving experience of modern warfare.

Keywords: First World War; Latin American literature; Modernism; chronicle; war correspondent

La Primera Guerra Mundial fue, sin lugar a duda, un acontecimiento nodal, insoslayable en Latinoamérica, principalmente en Argentina y Brasil, dos naciones emergentes del Cono Sur, fuertemente ligadas con Europa en ese entonces por el pasado colonial, el importante afluente inmigratorio y por la expansión continental del capital transatlántico desde fines de siglo XIX. Al margen de la sostenida posición neutral de la mayoría de los países latinoamericanos a lo largo del conflicto —en el que solo interviene militarmente Brasil hacia el final, en favor de los Aliados— la Guerra Europea además de generar significativas réplicas, motorizó también un amplio espectro de acciones locales y de vertiginosas transformaciones técnicas que redefinieron de modo irreversible la estética, la cultura y la política de la región, con múltiples consecuencias en la trayectoria de los escritores, desatendidas, regularmente, por la historia literaria. El inicio de la guerra suscitó en la prensa gráfica una revolución mediática sin precedentes, con efectos sobre la literatura y la cultura de la región: se imprimen ejemplares con mayores tiradas, en los que la Guerra Europea desplaza a la noticia local, con el reporte en detalle de los diferentes frentes de batalla, abundantes fotografías y mapas, y una variada corresponsalía a cargo de escritores eminentes, de América y Europa. La pedagogía modernizadora del diario articula la estética modernista con la divulgación técnica, para dar cuenta de las incontables innovaciones tecnológicas puestas a prueba durante el combate.

Vale, en este sentido, poner en cuestión lecturas contemporáneas de este corpus poco frecuentado como la de Mariano Siskind en “La Primera Guerra Mundial como evento latinoamericano: modernidad, visualidad y distancia cosmopolita” (2016). Este artículo, al abordar la reconfiguración de las letras latinoamericanas frente a la dislocación del orden general de significación causado por la guerra en el campo discursivo transatlántico, advierte, como conclusión, una tendencia general en las letras latinoamericanas a producir una “proximidad cosmopolita”, de tipo afectiva, respecto de la experiencia de la muerte en el campo de batalla. Esta proximidad es comprendida como remedo de una “exclusión”, regional y literaria, de la esfera simbólica de la guerra, puesta en evidencia por los acontecimientos militares y diplomáticos, aquellos sobre los cuales se escribe la historia con mayúscula, con potencia de redefinir los alcances del proyecto de la modernidad en sus dimensiones éticas, estéticas y políticas (pp. 234-235). Al contrario, desde las mismas obras citadas por Siskind, asociadas con otras, podemos afirmar que estos escritores, lejos de obsesionarse, desde una posición distante, con una inscripción de la cultura modernista latinoamericana en la trama simbólica de la guerra, se involucran plenamente en la experiencia disolvente del conflicto bélico. Sus intervenciones reafirman la posición a medias soberana y dependiente del escritor profesional, así como también el apostolado estético modernista, desde el cual asumen una perspectiva cosmopolita. Estas corresponsalías, más que la voluntad de suturar la herida trasatlántica que abre la conflagración, exponen la lectura internacionalista del modernismo que, desde esta llaga, entre la réplica de la propaganda bélica y la recreación del imaginario estético modernista, se interroga sobre la inminencia de esta experiencia inédita de disolución de la vida y del capital, también de las utopías políticas modernas, bajo mayor amenaza desde entonces, en cualquier frontera del globo.

Leeremos las crónicas de estos raros corresponsales de la Gran Guerra Europea con el mismo acento con el que Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) repara en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las historias olvidadas¹ —en nuestro caso, por la historia literaria latinoamericana— atendiendo particularmente a los extremos de oscilación de las posiciones de los autores, registros del singular sismógrafo² literario latinoamericano del acontecimiento, que revelan, a su vez, el campo fenoménico e infrafenoménico, el espectro sensible e insensible, estésico y anestésico, de esta conmoción bélica de escala global. Este corpus latinoamericano guarda sugestivos testimonios estéticos de la conflagración, reveladores, con sus oscilaciones, de una avanzada descomposición simbólica y material, nodal para las vanguardias, todavía vestida con los ropajes del modernismo.

Raros corresponsales, los modernistas de la Gran Guerra Europea

Para sopesar la relevancia de la Primera Guerra Mundial es oportuno considerar que, entre las últimas crónicas de Rubén Darío, fallecido en 1916, encontramos provocadoras intervenciones como “La locura de la guerra”, publicada originalmente en agosto de 1914, al iniciar la conflagración europea, en la revista socialista *Ideas y Figuras* que dirigía su amigo Alberto Ghirardo, reeditada unas semanas después, bellamente ilustrada, en la revista *Caras y Caretas*³. Se trata de un texto breve en el que resuenan ecos nietzscheanos y darwinistas. Presenta allí la guerra como una expresión de la fuerza dinámica, agonística, de la vida que expone una falacia del ideal igualitarista moderno.

Nada más impregnado del perfume de la mentira que la canción de los melifluos profetas de la fraternidad, del desinterés, de la unión y de la igualdad; desde luego, la igualdad solo existe en la estagnación, en la inmovilidad, en la muerte; toda vida es un combate, es una fuerza; el número es ya una jerarquía. (1914a, s/p)

Darío interroga, a su vez, los extremos entre los que oscila esta locura histórica: por un lado, los intereses y las pasiones que movilizan a las naciones, al capital y a la juventud a sacrificarse en holocausto a la guerra; por el otro, el dolor y la tristeza de los vivos por las pérdidas debidas a este sacrificio. En ese entonces —como poeta, cronista y diplomático de las letras— Darío conforma una trama religadora sin precedentes, particularmente entre América y Europa, que trasciende múltiples fronteras e instaura en las letras latinoamericanas una nueva sensibilidad abierta al total del espacio-tiempo. Una respuesta soberbia a la política global de Occidente, que invita a servirse con plena libertad de los frutos de una contienda colonial sin fronteras, cada vez más precisa y diversificada.

Figura 1.

Ilustración de La locura de la guerra, a cargo de Eduardo Álvarez



Fuente: Rubén Darío, 1914b [*La locura de la guerra*, *Caras y Caretas*].



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Esta crónica es una importante muestra de las abundantes corresponsalías, ensayos y poemas de los apóstoles del Arte Nuevo dariano, los jóvenes (y no tan jóvenes), escritores modernistas que abordan este motivo de la guerra en respuesta a las urgencias del mercado editorial y a la influyente propaganda que interpela a la estética y la política contemporáneas desde el inicio de la guerra, tanto en Europa como en América. Más allá de la trama de discursos oficiales con la que lidia cada escritor, la corresponsalía se funda en la oferta de una singular interpretación estética del acontecimiento. Estos “raros” corresponsales no solo cubren la conflagración para los diarios y las revistas del Cono Sur, también intervienen en Europa como diplomáticos, publicistas o, incluso, hacen labores de contraespionaje que los implican plenamente en el desarrollo del conflicto.

En el momento en que estalla la guerra, los principales diarios y revistas de Buenos Aires convocan a figuras consagradas y a jóvenes literatos con experiencia profesional en Europa⁴. El diario *La Nación* recurre, entre otras importantes firmas argentinas, a Roberto J. Payró⁵, instalado en Bélgica desde 1909, quien al igual que Leopoldo Lugones, radicado en Londres desde 1912, anticipa la guerra en lúcidos análisis de la escalada armamentística contemporánea. Lugones reedita las crónicas en 1917 bajo el resonante título *Mi beligerancia*, una obra bisagra en su trayectoria. Con una sólida experiencia como corresponsal en Europa, Juan José de Soiza Reilly es otro de los prestigiosos escritores argentinos que oficia como corresponsal de guerra para *La Nación* y la revista *Fray Mocho*. Junto con Emilio Kinkelin, fue uno de los pocos cronistas latinoamericanos que cubrió la contienda en ambos frentes. Por sus servicios como publicista en favor de Italia, recibió una condecoración. Enrique Gómez Carrillo, el más prolífico entre los cronistas latinoamericanos, radicado en ese entonces en Francia, se alista también como corresponsal de los diarios *La Nación* de Buenos Aires y *El liberal* de Madrid. Publica nueve libros sobre la Gran Guerra, por lo general, compilaciones de sus correspondencias y crónicas⁶.

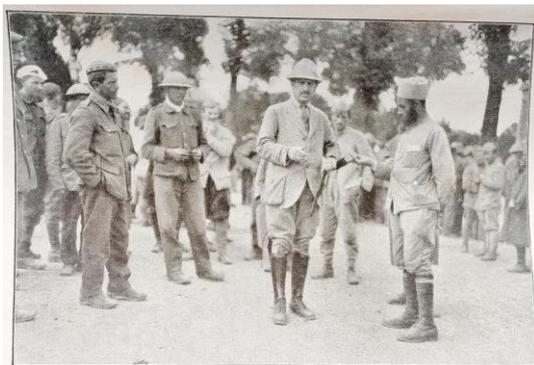
Emilio Kinkelin, en ese entonces teniente coronel del Ejército Argentino, es el más importante corresponsal en diferentes frentes alemanes durante los cuatro años que dura la guerra. Las crónicas, recopiladas por el autor en 1921 bajo el título *Mis correspondencias a “La Nación” durante la Guerra Europea*, componen una obra de gran valor documental y literario que ofrece un amplio registro estético y anestésico de la campaña alemana, relevante, incluso, para interrogar los ecos de la tradición prusiana en la formación castrense argentina y la variante fascista, reactiva, del modernismo latinoamericano. Las correspondencias de Kinkelin se tornan aún más reveladoras, si consideramos que fue uno de los ideólogos del primer golpe de Estado argentino contra Hipólito Irigoyen, mano derecha de Uriburu, para quien ofició como secretario, ocupando diversos cargos a lo largo de toda la Década Infame. Kinkelin fue también uno de los fundadores de la Legión Cívica, fuerza de choque contra el anarquismo y el comunismo, antisemita, propulsor de la instauración del corporativismo en la Argentina. Fue también representante de capitales petroleros alemanes en la década del 30.

Figura 2.

Emilio Kinkelin como corresponsal de guerra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota: [En pie de foto] “El autor con prisioneros en Cambray”.

Fuente: Emilio Kinkelin, 1921a [*Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea*].

Rubén Darío, una de las principales firmas de *La Nación*, ofrece valiosos testimonios como la crónica “Un instante la poesía hace olvidar la guerra” (1914) y la serie “España y la Guerra” (1914). En esta última, recomienda la corresponsalía del colombiano Eduardo Carrasquilla Mallarino (Darío, 1977, pp. 296-300). En ese entonces un joven poeta, se cuenta, junto con el argentino Alejandro Sux y el español Javier Bueno, entre los protegidos de Rubén Darío que oficiaron como corresponsales de guerra para medios argentinos y españoles. Los tres habían sido secretarios del nicaragüense, miembros de la redacción o colaboradores de las dos publicaciones que este dirigía desde París, las revistas *Mundial Magazine* y *Elegancias*.

A Carrasquilla Mallarino, Darío lo describe, en una reseña de su libro *Visiones del sendero* (1910), como “Un poeta argentinófilo” (1912). Este apóstol del Arte Nuevo se radicaría, años después, en la Argentina y oficiaría regularmente como colaborador literario en varias publicaciones periódicas. Poco tiempo antes de la crónica de Darío donde lo recomienda como corresponsal, la revista *Nosotros* de Buenos Aires publica un extenso poema de su autoría titulado “Canto de guerra” (1914) en el que el joven poeta colombiano da muestras del arsenal modernista con el que puede abordar el acontecimiento. Vuelve desde Buenos Aires a París como corresponsal de guerra para el diario *La Razón* y la revista *Caras y Caretas*. Algunas de estas crónicas, publicadas originalmente entre 1914 y 1915, son compiladas en el libro *La Europa roja (Visiones de la guerra)* (S/f [1920]). En su crónica, resuena el recuerdo vívido de una “infancia guerrera” (p. 290), involucrado, probablemente, en la Guerra de los Mil Días. Fue autor, además, durante la Década Infame, del libro de entrevistas *La Sarmiento y sus glorias* (1938), memoria de la Marina en torno a este buque escuela argentino. Una compilación de reportajes que fueron publicados originalmente en la revista *Caras y Caretas*.

Figura 3.

Ilustración de tapa



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Fuente: Eduardo Carrasquilla Mallarino, S/f [1920] [*La Europa Roja*].

Alejandro Sux, joven referente de la bohemia anarquista porteña, conoce a Rubén Darío a través de Carrasquilla Mallarino, como advierte en su memoria sobre el poeta nicaragüense (1946, p. 302). En este mismo artículo, confiesa ser él quien le propone a Darío la dirección de *Mundial Magazine* y quien se ocupa, con firmas apócrifas, del primer número de la publicación, ante una recaída alcohólica del vate nicaragüense, oficiando desde entonces, en su rol de secretario, como director efectivo de la publicación (p. 305). Sux también menciona en esta memoria que la causa de su renuncia a *Mundial Magazine* en 1913, momento en el que rompe relaciones con Darío, estuvo asociada con la publicación de un viejo artículo antibelicista del propio Darío titulado “La crueldad militar [Brimade y Schlague]”⁷ (1903) en el primer número de *Ariel*, en 1912, publicación que dirigía Sux (1946, p. 311), la cual habría motivado una demanda judicial de Darío, por realizarse sin su autorización, y la confiscación de los ejemplares por parte de la justicia francesa. Un “sonado incidente” (p. 311), tal como lo describe Sux, síntoma de la guerra en ciernes, que expone, a su vez, las tensiones que genera la guerra entre los mismos modernistas. Alejandro Sux, seudónimo de Alejandro Maudet, era hijo de un coronel del mismo nombre. Sus primeros libros, publicados desde los 18 años —los de poemas *De mi yunque* (1906) y *Cantos de rebelión* (1907) y las novelas *Bohemia revolucionaria* (1909) y *Amor y libertad* (1910)—, se dirigen a la juventud anarquista que, a su vez, sintetiza la estética modernista dariana, tal como lo hiciera Alberto Ghirardo, referente de Sux desde sus primeros años en Buenos Aires. En *La juventud intelectual de la América Hispana* (1911), Sux acentúa esta clave generacional en la que se inscribe y en la que proyecta un potencial revolucionario. Su corresponsalía para el diario *La Prensa* de Buenos Aires, muy en sintonía con las de Carrasquilla Mallarino en su tónica mundana, están, a su vez, impregnadas de las discusiones del anarquismo y el socialismo sobre la guerra. Estas crónicas son recopiladas por el autor en los libros *Lo que se ignora de la guerra* (1915), *Curiosidades de la guerra* (1917) y *Los voluntarios de la libertad* (1918).

Durante los cuatro años que duró la conflagración, principalmente en los primeros dos, la guerra es un tema omnipresente en la mayoría de las publicaciones. *Caras y Caretas* ofrece en sus páginas un amplio abanico de textos literarios e informativos, acompañados con un gran número de fotografías e ilustraciones, las fabulosas caricaturas políticas en portada —por lo general, de Cao— y una nutrida corresponsalía desde los múltiples frentes europeos. En un principio, *Caras y Caretas* anunció como corresponsales al escritor español José María Salaverria en Londres, al ilustrador español Federico Ribas en Bélgica, al escritor español Javier Bueno en Francia, al escritor argentino Alberto Candiotti en Austria-Hungría y a H. Eisner en Alemania (*Caras y Caretas*, 1912, s/p). De estas misiones, solo se sostiene la de Salaverria en Londres. En el transcurso de la guerra, a Javier Bueno se le encarga la corresponsalía desde Alemania y a Federico Ribas la de París. Carrasquilla Mallarino se alista, desde fines de 1914, como corresponsal en Francia y a Rafael Simboli se le encarga la cobertura desde Italia (*Caras y Caretas*, 1915, s/p).

El inicio de la guerra motivó también la aparición de nuevas publicaciones como la revista *La Nota* (1915-1921), dirigida por el Emir Emin Arslan, quien, en el momento en que se inició la guerra, era cónsul general del Imperio Otomano en Buenos Aires. Desde esta publicación —en la que se alternan textos literarios, noticias y ensayos sobre la guerra con narraciones y poemas de temática mundana y estética modernista—, Arslan sostiene una sólida campaña contra el Imperio Alemán y el Otomano al que representa, lo que motiva su destitución, su condena a muerte y su radicación permanente en la Argentina. Entre los colaboradores de la revista, se cuenta a Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Ricardo Rojas, Almafuerte, Edmundo Montagne, Eugenio Díaz Romero, Carlos de Soussens, Delfina Bunge



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Gálvez y Alfonsina Storni. En sus páginas se publican también traducciones de artículos mundanos o críticos sobre la guerra de importantes figuras europeas como Marcel Prévost o Gustave Le Bon. La revista, en poco tiempo, adquiere una gran notoriedad entre las publicaciones que apoyan la causa Aliada con una orientación antibelicista.

El teatro de operaciones. Regulaciones a la admisión de los corresponsales

La escala mundial de la Gran Guerra se advierte en las múltiples réplicas fuera del propio escenario de la conflagración, sea entre las naciones beligerantes o entre las neutrales, particularmente en los territorios con población inmigrante y capital trasnacional. La guerra diseminada hace de los territorios neutrales zona de combate simbólico por las alianzas, la financiación o el propio sostenimiento de la neutralidad. Los medios gráficos, como toda empresa, tienen que adaptarse sobre la marcha a las nuevas condiciones. Medios prestigiosos argentinos como el diario *La Nación* o la revista *Caras y Caretas* —de gran tirada y de proyección nacional, dirigidos a un público masivo compuesto en gran medida por población inmigrante— sostienen la posición neutral oficial, ofreciendo, con sus corresponsalías, una cobertura de los acontecimientos desde las múltiples ópticas de las naciones en pugna, principalmente de aquellas con representación en el país. Vale recordar, en este sentido, que el propio Ministro de Relaciones Exteriores de Argentina, José Luis Murature, en los mismos años en los que transcurre este conflicto bélico, se desempeña también como editor de *La Nación*. Otros medios como el diario *Crítica*, que comienza a publicarse en septiembre de 1913, con el inicio de la guerra, opta por la polarización y el amarillismo como estrategia comercial, embarcándose en una campaña virulenta contra el Imperio Alemán (Saítta, 2013, p. 41).

Los escritores modernistas, devenidos corresponsales, componen un entre-lugar para la captura sensible del acontecimiento que se trama tanto con la propaganda de las diversas naciones en las que realiza su cobertura como con las líneas editoriales de las publicaciones. No obstante, se publican, al mismo tiempo, obras abiertamente propagandísticas, como *La otra Alemania* (1915) de Alberto Tena, miembro de la redacción de *Caras y Caretas*. Un ensayo anunciado como una “contribución a la defensa de la justicia y el derecho” recibe duras críticas, como la de Álvaro Melián Lafinur, encargado de la sección “Letras argentinas” de *Nosotros*⁸. Melián Lafinur le reprocha la poca calidad literaria y el análisis pobre, su obscena inscripción en el género de la propaganda, excusándola como obra escrita en el vértigo del momento (1915, p. 82). Una crítica relevante, si consideramos que Alberto Tena es uno de los jóvenes escritores modernistas que no recibe ninguna corresponsalía, a pesar de tener experiencia en Europa y de contarse entre los apóstoles darianos. Los medios contratan a los autores más calificados, aquellos que puedan ofrecer un análisis singular del acontecimiento, en el que medie la sensibilidad del Arte Nuevo, tal como prescribe el modernismo.

El acceso al teatro de operaciones para los corresponsales depende, en gran medida, de la publicación a la que representan y de las regulaciones propias del frente de batalla al que se destina su misión. Si Kinkelin y Soiza Reilly como enviados de *La Nación* logran moverse con toda libertad por los diversos frentes alemanes desde el inicio de la guerra, Carrasquilla Mallarino, Ribas y Sux, o incluso el mismo Gómez Carrillo, como representantes de medios más pequeños en los frentes franceses e ingleses, deben procurar por sí mismos hacer valer sus papeles ante las autoridades militares. Kinkelin llama la atención de los lectores acerca de las mayores dificultades que enfrentan los corresponsales en los frentes Aliados: “Ni Francia ni Inglaterra admiten corresponsales en los campos de batalla” (1921a, p. 263). Esta observación, vertida en una crónica de octubre de 1915, a un año del inicio de su cobertura, ilustra, en gran medida, la suerte que corre la mayoría de las corresponsalías latinoamericanas, por lo general, concluidas a fines de ese mismo año.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

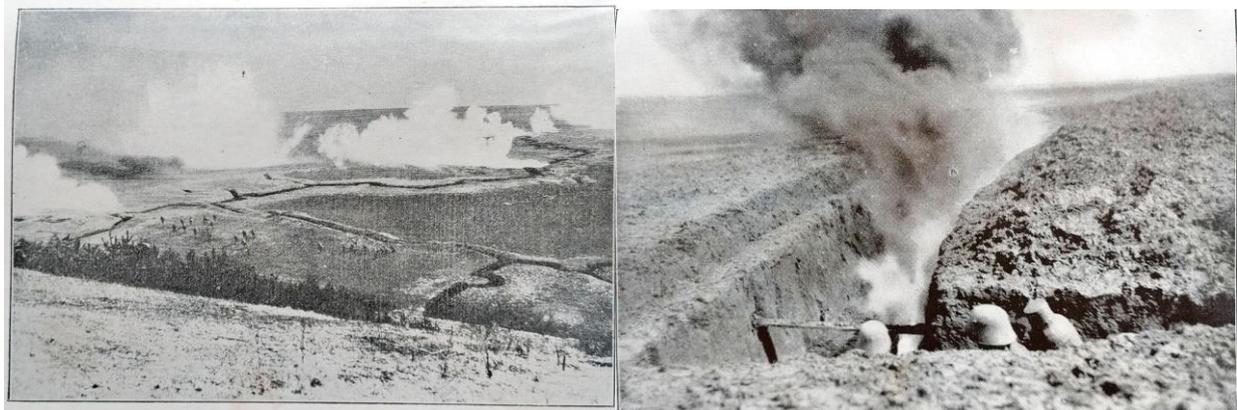
Kinkelin hace gala, constantemente, de la posición privilegiada desde la que observa el conflicto, sea en el mismo campo de batalla o a través de una lente, en compañía de las tropas y de oficiales del más alto rango. Junto con Soiza Reilly, como representantes de *la Nación*, obtienen una autorización del propio comandante von Hindenburg, a un mes de iniciar su corresponsalía (diciembre de 1914), para ingresar al campo de batalla “hasta donde quisiéramos” (1921a, p. 68). Javier Bueno da muestras de los privilegios de cubrir el frente alemán al lograr ingresar, como corresponsal de *Caras y Caretas*, en uno de los temidos submarinos, tal como lo narra en una serie de crónicas de 1915. En la primera, titulada “Dos días en un submarino alemán” (1915a), se transcribe una nota del autor a la redacción en la que advierte que ha sido él

el único periodista que ha obtenido permiso para ello y tras de muchas diligencias y solicitudes. *Caras y Caretas* será la sola revista de América que puede decir que su corresponsal en la guerra ha visto hundir barcos a los submarinos alemanes. (Bueno, 1915a, s/p)⁹

Lo mismo puede advertirse en su cobertura de los combates preliminares a la toma de Varsovia en la crónica “Por los campos de batalla de Polonia” (1915b), también para *Caras y Caretas*.

Figura 4.

Fotografías de la corresponsalía de Kinkelin en el frente de batalla



Nota: [En pie de foto] a) “Trincheras bajo fuego (véase a la infantería marchando al asalto)”, b) “Batalla de Flandes el 31/7/17, un lanzallamas en acción”.

Fuente: Emilio Kinkelin, 1921^a y 1921b. [*Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea*].

Si bien Kinkelin, desde su primera crónica de 1914, se presenta junto con los corresponsales de guerra de Suiza, Italia, Suecia y Estados Unidos (1921a, p. 7), los estados hasta entonces neutrales, desde el principio sus correspondencias asumen la propaganda del Imperio Alemán¹⁰. Kinkelin comienza su corresponsalía con la cobertura de la ocupación alemana de aldeas francesas en los alrededores de Metz, en octubre de 1914. Vale considerar que las correspondencias de Payró, también para *La Nación*, bajo el título “Diarios de un testigo (Desde Bruselas)” y “Diario de un incomunicado” se publicaban en simultáneo con las de Kinkelin. En ellas, Payró denuncia los crímenes de guerra durante la ocupación alemana y relata el raid que emprende por Bélgica y Holanda, esquivando con astucia los controles, en su afán de llegar a los diversos teatros de la guerra (Payró, 2009). Kinkelin, en defensa de esta ocupación y a contrapelo de las denuncias de Payró, acentúa en un principio la organización



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del ejército alemán y la humanidad de las fuerzas del imperio (1921a, p. 37). Kinkelin, desde *La Nación*, representa a la comunidad alemana en la Argentina (p. 80) y al ejército nacional (p. 113), emparentado en ese entonces con el alemán. Sobre todo, elogia su disciplina, que considera modélica. Como militar, pondera también su resistencia, su valor y su sacrificio (p. 263), perspectiva que se impone sobre la periodística al advertir que “Los espectadores no deben profanar la lucha de los valientes” (p. 265), afirmación en la que se hace también evidente el frecuente acento de Kinkelin en la filiación cristiana del Imperio Alemán.

En territorio bajo control francés, el corresponsal de guerra es siempre un espía en potencia, un sujeto sobre quien recae la sospecha general, como sostiene Carrasquilla Mallarino en las crónicas que componen *La Europa Roja* (s/f [1920]), autor que enfrenta grandes dificultades para acceder al teatro de operaciones. Puede advertirse esta asociación entre el corresponsal y el espía en las crónicas “Cerca a las líneas de Batalla” (sic) y “La voz de los cañones”, ambas de 1915, está última publicada originalmente en *Caras y Caretas*. Carrasquilla Mallarino denuncia también la censura, otra mediación de peso a la cobertura del acontecimiento, que propicia, a su vez, la constitución de un entre-lugar de fidelidad y traición respecto de este control del discurso de las autoridades francesas. Una posición que lo asocia con el espía, en su ansia de hacer llegar una información exclusiva al medio que representa. Vale recordar, en este sentido, que el protagonista del relato de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, Yu Tsun, se sirve de la mecánica informativa de los medios gráficos para propagar un “Secreto”, “El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico en el Ancre” (1974, p. 473): la comuna de Albert. En la crónica “La censura”¹¹, Carrasquilla Mallarino advierte que

Los diarios publican el siguiente despacho de Londres:

—El corresponsal del X en los Balcanes telegrafía ‘Un ejército alemán, fuerte de 80000 hombres se prepara en Hungría a invadir a Servia (sic). Ese ejército está abundantemente provisto de artillería...’ Y el resto del telegrama está suprimido por la censura. ¿Censura francesa o inglesa? ¡Vaya usted a saber!

[...] está visto y sabido que los germanos necesitan muy poco de las fuentes de información aliadas. ¿A qué tan exageradas medidas de silencio? Los diarios no protestan ostensiblemente, pero dejan algunos parches blancos en sus columnas y esta es una manera de protestar que aviva la imaginación pública, la exacerba y contribuye a formar una corriente de pesimismo nocivos. En este concepto, la censura es negativa. (s/f [1920], pp. 137-138)

En estos espacios blancos, opera una fantasía colectiva, se concentra un potencial ficcional que Borges explota en su célebre relato. Carrasquilla Mallarino también declara que, producto del sitio y la censura, la información en Francia es muy limitada en comparación con la de las capitales neutrales. “Difícilmente hay un centro en el mundo mejor informado que Buenos Aires. Dicho sea en honor de la verdad y de la Argentina” (S/f [1920], p. 138).

Las corresponsalías responden no solo al interés por el frente de batalla, sino también a la curiosidad por la experiencia de la guerra en las capitales europeas, especialmente la de París, el faro de la cultura modernista, en pie de guerra ante una potencial invasión de las tropas alemanas. Desde la Ciudad Luz, a oscuras durante la noche para evitar el ataque de los *zeppelines*, escriben, entre otros, Carrasquilla Mallarino, Sux, Gómez Carrillo y Ventura García Calderón. Paulo Barreto, el cronista más prestigioso del Brasil *Belle Époque* con el seudónimo João do Rio, corresponsal en la Conferencia de la Paz de 1919¹², publica, en *Revista da Semana* con la firma Joe, crónicas mundanas como “Sentimientos” (1916), “A crise do perfume” (1916) y “Saudade” (1916) en las que repara en la liviandad con la que viven la guerra los cariocas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

chics, organizando fiestas de caridad, solo preocupados por la desincronización de la moda, la falta de productos suntuarios franceses y la nostalgia por París en el momento en que se inicia el verano europeo (Rio, 2001). Kinkelín describe Berlín, enajenada de la guerra, y Lugones a Londres en “Las vísperas trágicas”, el momento en que Inglaterra resuelve su movilización general (1917, p. 94).

En la crónica publicada el 23 de marzo, titulada “Un viaje a las trincheras belgas. El bombardeo de Furnes” (1915f), Sux documenta el tráfico militar y el intenso cañoneo del combate próximo, al que no puede acceder al verse interrumpida la marcha hacia Pervyse. En “Un viaje a las trincheras francesas” (1915g) Sux vuelve a cubrir el frente, pero como parte de un convoy oficial organizado por el gobierno francés para los corresponsales de guerra. Prácticamente un viaje turístico a las trincheras cercanas a Chalons-sur-Marne, de baja exposición al peligro. De ella participan también corresponsales de periódicos holandeses, franceses y estadounidenses (p. 4)¹³. Un dato significativo a la hora de evaluar el acceso al teatro de guerra de los corresponsales latinoamericanos, en contraste con los de otras naciones neutrales o de la prensa local. América Latina, con sus escritores, no está particularmente excluida de la esfera simbólica, como postula Siskind (2016, p. 235) o, en todo caso, su representante es excluido del teatro de guerra por Francia junto con los demás corresponsales de las otras naciones neutrales.

Es cuestionable, por ello, la afirmación de Siskind en la que sostiene que “Todos los escritores, sin excepción, vivieron la guerra desde lejos, y en todos los casos su experiencia estuvo mediada simbólicamente por la anticipación y el miedo, y sobre todo por la necesidad de procesar estos afectos de manera discursiva” y que “solo los hombres y mujeres que murieron y sobrevivieron en la contienda vivieron la guerra de manera trágicamente inmediata” (2016, p. 235). Por lo expuesto, se advierte que su lectura se funda solo en las corresponsalías del lado Aliado y que no contempla las particulares condiciones de producción de estos textos. Siskind atribuye las diferencias de acceso al teatro de guerra —criterio reductor con el que pondera el valor de las corresponsalías—, a cuestiones de orden afectivo y a complejos en torno a la identificación cultural de los autores —según este crítico, una suerte de síntoma de las crisis culturales de origen—, que los movilizaría a reparar una escisión entre su identidad continental y la cosmopolita a través de la mimesis, la cual, sin embargo, resultaría infructuosa, contra la ominosa evidencia de una “exclusión” del propio continente por parte de Europa, derivada de su posición neutral en el conflicto.

Si bien puede leerse *Los voluntarios de la libertad* (S/f [1918]) de Sux en la clave eufórica de su adhesión a la causa aliada (Siskind, 2016, p. 237)¹⁴, en sintonía con los discursos de propaganda, vale atender también que, en el mismo libro, el autor da lugar a otra clave disfórica muy presente en toda su corresponsalía, atenta al interrogante que abre la conflagración sobre el futuro de las organizaciones obreras y anarquistas, sensible a las conmociones que la guerra genera entre los civiles. La expresión quizás más elocuente de esta clave es su lectura de la vida y obra del narrador e ilustrador peruano José García Calderón, muerto en combate. Siskind lee en Sux una rígida impostura, “siempre sobrio y comprometido, nunca se sale de su personaje” (2016, p. 245), al que caracteriza como el “bohémio anarquista” que usurpa la representación de América Latina, que fragua, a su vez, un *pathos* de conmiseración solemne por las víctimas. Contrapone esta posición con la de Gómez Carrillo, a quien atribuye la capacidad de hallar en las escenas horribles de la guerra un potencial de expansión de “la subjetividad modernista y la sensibilidad dandy” (p. 234). Las crónicas de Sux, por el contrario, exponen un descentramiento estético y político respecto de las tendencias europeas y latinoamericanas contemporáneas, motivado en gran medida por la guerra, manifiesto ya en 1912, año de la ya mencionada pelea con Rubén Darío por reeditar una vieja crónica antibelicista suya (1946, p. 311). Sus intervenciones oscilan entre la adhesión a la causa



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

francesa, en sintonía con sus pares latinoamericanos, y la incertidumbre sobre las consecuencias de esta contienda mundial, particularmente en lo que respecta a la lucha por la emancipación del socialismo y el anarquismo. Las crónicas de Sux visibilizan el giro conservador, nacionalista, de la sociedad europea ante el vértigo de la guerra, que posterga la lucha de clases. La lectura internacionalista de Sux no atiende solo al cosmopolitismo de la convocatoria a voluntarios y corresponsales, a aquellos “apretones de mano [que] tuvieron intensidades de pacto” (S/f [1918], p. 19) en los que repara Siskind (2016, p. 237) —un sentimiento de fraternidad acentuado por Sux, por el cual en la “noche trágica y solemne de la declaración de guerra” asume junto con sus pares el compromiso de defender a “la humanidad”—; sino también a aquellos otros impensados sentimientos de fraternidad propiciados por la guerra, como el que descubre entre anarquistas y socialistas con la policía y la iglesia católica en una de sus primeras crónicas para *La Prensa*. Así describe, en un apartado, “La obra de la Confederación General de Trabajadores”:

Anteayer visité la Casa del Pueblo, en la calle de la ‘Grange-aux-Belles’. Esta casa, que en tiempos de paz era la casa de la revolución, el antro del socialismo, la vizcachera de la anarquía, es hoy el centro de la bondad y del amor, sin distinciones. Se acabó la guerra contra el cura, contra el gobierno, contra el militar, contra el capitalista... El gran dolor nacional ha matado, o por lo menos anestesiado, los odios de clase.

El compañero Bled, secretario de la Unión de los sindicatos del Sena, me recibe alargándome la mano izquierda, pues la derecha la tiene en la del sacerdote católico, de cara apostólica. Indiferentemente, al sacerdote y a mí nos saluda con su acostumbrado ‘Salud compañeros’ y este tratamiento, que en tiempos de paz habría incomodado al servidor de Cristo, hoy le hace sonreír. Antes de conversar conmigo, se entretiene el ciudadano Bled con el cura y veo que le entrega a éste un buen fajo de billetes de Banco y otro de bonos de socorro.

—Haz el bien y no mires a quien —le digo para entrar en materia, y el secretario de los sindicatos me explica:

—Cumplimos al pie de la letra con el mandamiento; hace unos minutos salió un pastor protestante y una hermana de la caridad, hablando juntos con Carlos Malato ¿Usted lo conoce? ¿Que son nuestros enemigos? Ya no lo son; el enemigo es otro ahora, es el militarismo alemán, la tiranía alemana, el fanatismo alemán... Todos hemos marchado... yo no puedo, y aquí me tiene, aliviando a los más desgraciados, que son muchos. (1915a, p. 7)

Vale reparar en el acento recurrente de Sux en el efecto anestésico sobre la lucha de clases que causa el dolor de la guerra. En “Como se gana una jineta”, entrevista a un soldado herido recién llegado del frente, incluida en *Curiosidades de la guerra* (S/f [1915]), Sux recupera precisamente de su relato una intensidad estésica de la experiencia traumática del frente que deviene estado de *shock*:

Yo también hundí mi acero en el cuerpo de uno... ¡Qué sensación, señor! Luego, para sacarlo tuve que apoyar con mi pie y tirar, tirar mientras que el cuerpo se movía y se quejaba... Mis manos estaban bañadas de sangre... Yo sentía un calor que me subía a la cabeza, un remolinear en los oídos... y nada más. Me



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hicieron sargento por mi gran coraje durante el combate, me citaron en la orden del día de mi regimiento... Pero yo no recuerdo nada, nada, señor... Me dicen que he estado medio loco en el hospital hasta ahora. (p. 16)

Susan Buck-Morss señala en su ensayo sobre “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” (1992) el exceso de dolor como el causante del estado de *shock* —una respuesta de autoconservación del sistema nervioso que bloquea la porosidad del sistema sinestésico—, convertida en el tramo final del siglo XIX en técnica de control social. Esta indagación de Buck-Morss retoma las de Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” y, a su vez, las de Sigmund Freud, sobre el trauma nervioso y mental de soldados que participaron precisamente de la Primera Guerra Mundial. El efecto embrutecedor de esta *anestésica* implica el desvío de la correlación nerviosa que compone el aparato sensorial humano entre la percepción de la experiencia y los recuerdos sensoriales del pasado, las imágenes internas de la memoria y la anticipación. Para Buck-Morss, sin profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. Partiendo de Benjamin y Freud, advierte que la experiencia productora de *shock* del campo de batalla se “ha convertido en norma” de la vida, en “la esencia misma de la experiencia moderna” (2005, p. 188). Vale, en este sentido, leer en las crónicas del propio Sux el rastro de este estado anestésico social. Su análisis del presente del socialismo evita una conclusión personal. Solo cita una opinión vagamente optimista: “A veces se llega a pensar si efectivamente tienen razón los que sostienen que las guerras ‘traen sus cosas’ también” (1915a, p. 7).

Su reacción frente a la adhesión del socialismo europeo a la guerra coincide con la de otros intelectuales como Leopoldo Lugones, tal como puede advertirse en sus correspondencias desde Londres para el diario *La Nación*. El apoyo del socialismo europeo a las naciones en guerra, contrario, para Lugones, a su bandera “internacional y antipatriota” (1917, p. 9), es una cuestión nodal de esta compilación. Lugones interpreta la guerra como un “cataclismo”, como “el desenlace de una civilización” (p. 10) que alcanza, incluso, al socialismo, que desempeña, para el autor, “un papel más repugnante que el de los mismos espías” (p. 9), al aprobar en el parlamento alemán mayores fondos militares (p. 9) y, en Italia, con motivo de la guerra líbica, al apoyar a la monarquía en coincidencia con la iglesia católica (p. 64). La alianza acaecida en Francia, para Lugones, supone el fin de la utopía pacifista y libertaria de la internacional socialista:

La alianza de la vez pasada entre socialistas y reaccionarios franceses con motivo de la ley electoral, es una prueba. El socialismo será militarista mañana. Aquellos de sus miembros que llegan a ministros, lo demuestran ya individualmente. La huelga militar internacional en caso de guerra, ha pasado a ser una fantasía que ya ni siquiera mencionan. La desautorización y el fracaso que la presente reacción militarista les reporta, va a clasificarlos como realmente son: un partido político, es decir una fuerza conservadora más, un instrumento del gobierno. Los burgueses han empezado a comprender... (1917, pp. 64-65)

Ya en “Son de guerra”, la primera correspondencia de *Mi beligerancia*, fechada en agosto de 1912, dos años antes del inicio de la conflagración europea, Lugones avizora como consecuencia política de una guerra que prevé inevitable la extinción del proceso revolucionario de las masas, absorbido por este giro conservador nacionalista:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entre la guerra que cuesta menos y puede dar algo, y la paz estéril, más cara que la guerra, la elección no es dudosa. Por otra parte, la guerra prolongaría por muchos años más el estado de embrutecimiento de las masas, o sea el fundamento más inmovible del principio de autoridad: con lo cual la minoría revolucionaria que hoy opera en el mundo, quedaría positivamente anulada.

... No se equivocan en su simpatía por ella los militaristas y autoritarios del mundo entero. Su triunfo sería, quizás por siglos, la catástrofe definitiva de la libertad. (1917, p. 23)

En respuesta a ello, Lugones propone a las naciones latinoamericanas otro giro conservador nacionalista, diferente del europeo. En “Neutralidad imposible”, correspondencia del 7 de abril de 1917, Lugones llama a las naciones del ABC a sumarse al frente Aliado, junto con los Estados Unidos, para refundar, en una alianza americana, el proyecto civilizatorio occidental, agotado en el viejo continente, un programa de integración al que contraponen tanto la autocracia militarista del imperio alemán como el soviético que impulsa la reciente revolución rusa, con los cuales —presume— estaría involucrado también el socialismo europeo:

Tengo dicho que el socialismo es un invento alemán cuya eficacia para el espionaje y la traición han experimentado Italia y Francia con evidencia terrible. Su odio a la república individualista; su reducción de todos los valores morales al común denominador del salario; su disciplina negativa de la personalidad; su rigor dogmático que proclama la sumisión del disidente por medio de la fuerza bruta; su impudor sectario para contraer alianzas con Dios y con Satanás, según convenga; su materialismo colectivista, en suma, lo acerca a las potencias de opresión con impulso irresistible. A semejanza de lo que ocurre con el ejército, el clero y la nobleza, pone su interés gremial sobre la razón y la justicia. (pp. 167-168)

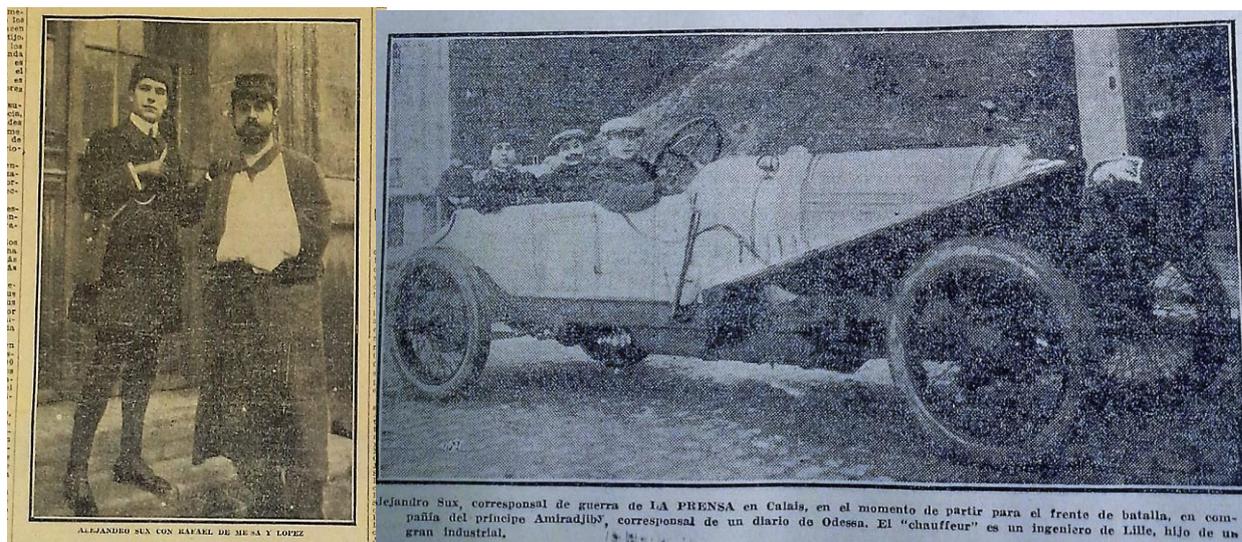
Desilusionado por las concesiones del socialismo a las naciones en guerra, Lugones proyecta un renacimiento americanista del ideal liberal de la revolución independentista (p. 182), común a todas las naciones de pasado colonial y que sea un retorno también a la fallida Unidad Panamericana, la “Liga del Honor” que promovía la doctrina Monroe (p. 213). Sux, frente a este giro conservador del socialismo, a diferencia de Lugones, se espera con un renacimiento humanista internacional en el final de la guerra. En “Un viaje a las trincheras belgas”, Sux, acompañado por el príncipe persa, periodista con formación militar y educado en Francia, da lugar en el relato de la marcha a una interrogación común acerca de la “relatividad” de la civilización europea, en que la decimonónica tesis crepuscular, es puesta en perspectiva desde una visión cultural fronteriza, a la vez europea y “oriental”, común a ambos. El príncipe sostiene que el horror de la guerra al que van a asistir, expresión extrema del materialismo actual, puede servir como fundamento a la consumación de un ideal humanista en América, común también a la filosofía oriental a la que adhiere (1915d, p. 7). Las crónicas de Sux, más que una voluntad de sutura de las culturas periféricas con los centros económicos y culturales europeos, como sostiene Siskind (2016, p. 236), puede leerse como una proyección a futuro de un humanismo renovado, una síntesis moderna, que trascienda la tradición oriental y occidental, en la que participaría activamente América. Esta discusión expone la posición descentrada de estos corresponsales al margen de la polaridad de la disputa colonial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Figura 5.

Alejandro Sux como corresponsal de guerra



Fuente: Alejandro Sux, 1915b ["Notas de Francia"] y 1915d ["Notas de Guerra"], en *La prensa*.

En una entrevista a Émile Vandervelde, autor de *El colectivismo* (1904) y referente de la Segunda Internacional, Alejandro Sux repara en "la crisis de transición" que implicó la guerra para el socialismo y el anarquismo, en momentos en que referentes como Kropotkine y Malato se declaran a favor de los aliados. Sux cita las palabras de Vandervelde en las que alude a la guerra como un acontecimiento hasta entonces fuera de la expectativa de la clase obrera, en consideración al grado de organización internacional alcanzado. Vandervelde advierte que

nadie hubiera imaginado jamás la posibilidad de una catástrofe como la presente, en la que millones de trabajadores se exterminan. Se habla mucho, especialmente en Francia, de la huelga general en caso de conflicto europeo; pero esto, que se declaró en varios congresos y se aprobó por la mayoría, no fue nunca otra cosa que una amenaza irrealizable; a pesar de todos los discursos, proclamas y declaraciones, el sentimiento de la patria quedaba, como es natural y humano, muy arraigado en los corazones proletarios. (s/f [1917], pp. 187-188)

Sux cita también las proyecciones de Vandervelde sobre el socialismo. Una reafirmación de la utopía emancipadora internacionalista que alcanza a América y la postula como un espacio potente para su refundación, así como también de la propia "civilización occidental", frente al presente crepuscular de Europa:

En cuanto a la táctica a seguir en lo futuro por el socialismo, yo creo que ella debe tender más que nunca a la internacional, a la desaparición de las fronteras o, por lo menos, a lo que las hace odiosas y peligrosas. Y ustedes en América, que tan bien asimilan las ideas de Europa, aprovechen esta lección y ahorren al futuro la vergüenza de una catástrofe como ésta, en la que si la civilización



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

occidental no naufraga completamente, por lo menos perderá siglos en reparar los males de toda especie que la aquejarán. (p. 189)

Ante este contexto impera en Sux la incertidumbre, tal como advierte en el cierre de esta entrevista:

Y yo pienso con melancolía en la fraternidad universal, en las banderas, en los tambores, en las cornetas y en los fusiles de palo de esos muchachos víctimas de la guerra... El dibujo de las fronteras tardará mucho en borrarse aún. (p. 190)

Es el concepto de fraternidad de la internacional socialista el que fundamenta la lectura cosmopolita de Sux. Su corresponsalía, particularmente la reunida en *Curiosidades de la guerra* (S/f [1915]), desde Montluçon, Lyon, Tolón y otras ciudades Aliadas, repara en la experiencia del trabajador en el contexto de la guerra, con particular acento en los desechos sociales que esta industria bélica produce dentro y fuera del campo de batalla, particularmente de la vida precaria de la que todavía se extrae algún producto: los mutilados en labores, los prisioneros y los refugiados. Sux focaliza al trabajador que sacrifican o canibalizan las naciones beligerantes. Si Kinkelin torna al soldado un obrero más de un organismo social articulado en la fe en Dios y la nación (1921a, p. 84), Sux, tal como se advierte en la última crónica del libro, se detiene en la vida insustituible de este obrero, lamentando el sacrificio de aquel que siente su par “¡Cuánta sangre generosa, cuánta vida juvenil, cuántas energías en apogeo, cuántas esperanzas y cuánto porvenir ha costado esta victoria!” (S/f, p. 264).

En estas correspondencias, el soldado obrero deviene un insumo. Sux, con el criterio de revistas anarquistas como *Ideas y figuras* de Ghiraldo¹⁵, da lugar a la voz de los soldados. En “La indignación contra los periodistas” reproduce las críticas de la infantería francesa a la propaganda de su país. “Ellos, como nosotros, creen que combaten por una causa justa; ellos, como nosotros, saben morir como verdaderos soldados. Si fueran como dicen los periodistas, ¿dónde estaría nuestro mérito de vencerlos?” (p. 44). En “Lo que se oye en el puerto de Tolón”, Sux cede la voz a la Marina:

En esta guerra el soldado no sirve para otra cosa que para hacer gastar el tiempo, el dinero y las municiones del enemigo... Hay para rato, pues. [...] La máquina de guerra del enemigo es formidable, pero nosotros acabaremos por descomponerla, aunque sea dejándonos apretar por ella. (pp. 77-78)

En esta misma clave vale atender también al apartado “La carne de ébano” en la que Sux se refiere a los “voluntarios” africanos que luchan por Francia, en los que halla el eco de la esclavitud moderna, denunciando su reclutamiento forzoso en las colonias y su uso como carne de cañón, en condiciones extremas y con escasa preparación militar (pp. 109-111). Su registro exotista de los reclutas de la India, atractivos exponentes del cosmopolitismo de la guerra, sirve también a la exposición de la trama colonial que los incorpora a esta conflagración mundial (pp. 130-136). De esta crónica, es relevante también su interés por la mano de obra extranjera, la proveniente de las colonias, como los obreros anamitas, o los provenientes de naciones neutrales limítrofes.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Los voluntarios de la libertad (s/f [1918]), otra lectura cosmopolita de Sux sobre la guerra, obra conmemorativa de la participación latinoamericana en favor de la causa Aliada, postula en un “sitio de honor” al poeta y dibujante peruano José García Calderón, muerto en Verdún en 1916, como voluntario de la Legión Extranjera. Su diario, con ilustraciones y “Notas para un libro sobre la guerra”, fue publicado póstumamente en 1917 por sus hermanos bajo el título *Reliquias*. De esta ruina modernista, ya en ese entonces inhallable, Sux ofrece en su memoria de la guerra algunos párrafos en los que se luce la singularidad de su interrogación de la experiencia estética y anestésica de esta conflagración de dimensiones inéditas (s/f, pp. 164-165). El diario expone la obra de “un estudiante nervioso” (p. 166), un documento artístico hiperestésico al que Sux exhibe como referencia del “máximo de intensidad” (p. 154) de la experiencia del frente. Una de sus citas, recupera precisamente este concepto de obrero de la guerra, sobre el que Sux vuelve con frecuencia en sus correspondencias:

Todo es teorema y mecanismo y ciencia. Tres millones de obreros diligentes en el estruendo de las máquinas para matar, una mina gigante que da el malestar, el vago miedo de un mecanismo nuevo y que no comprendemos y sin embargo adivinamos perfecto. ¡Maravillosa voluntad asesina! Aquí trabajamos todos para quitar la vida, con máquinas frágiles como juguetes, tan ingeniosas que parecen tener voluntad y ganas de matar y talvez tomar ellas la responsabilidad de todo lo que hacemos. Mueve usted la palanquita y allá va la muerte, el *taca-taca* regular o la carga inmensa de pólvora que adivinamos en una curva graciosa y el cabeceo de barca, y las mil colaboraciones, las mil maneras de matar, de ayudar a matar, sin que la mano tome el arma.

De cuando en cuando he encontrado en esta tierra agotada, en un día de paro, cuando no había humareda ni jadear de máquinas, una sonrisa de mujer, un tiesto de flores, una chiquilla jugando, cosas y gestos familiares, pero que nunca miré como ahora. (García Calderón en Sux, s/f [1918], pp. 167-168)

Las *Reliquias* de García Calderón ilustran la perspectiva melancólica de quien se siente muerto en vida, la ruina de una sensibilidad modernista abierta, en este caso, a una “tierra agotada”, prefiguración de *The Waste Land* (1922). El “voluntario”, es descrito en clave disfórica, de acuerdo con la estética decadentista, como “la escoria de la ciudad”, como el que ya no tiene “fuerzas para trabajar ni para el crimen” (García Calderón en Sux, s/f [1918], pp. 167-168). Es en el frente donde este joven confirma su apostolado artístico, ni soldado ni hombre casado, un sensible a la belleza de la vida (p. 167), un *sensorium* en lucha con la anestesia de la trinchera, total, absoluta, omnipresente. “Olvido, todo lo demás: sangre, barro y cloroformo” (p. 168). Sux, sin embargo, deja de lado otra variante anestésica del diario de José García Calderón, las descripciones “pintorescas” con las que aplaca el trauma de su vivencia en el frente, como las del apartado “El pueblo” sobre un poblado desierto tras una evacuación de la población —su pueblo, como lo llama—, en el que, con mirada naturalista, descubre los espectros de sus habitantes “ausentes” —una oscilación entre el estereotipo y la diferencia singular—, sobrevivientes en los hogares y objetos abandonados (1917, pp. 52-55).

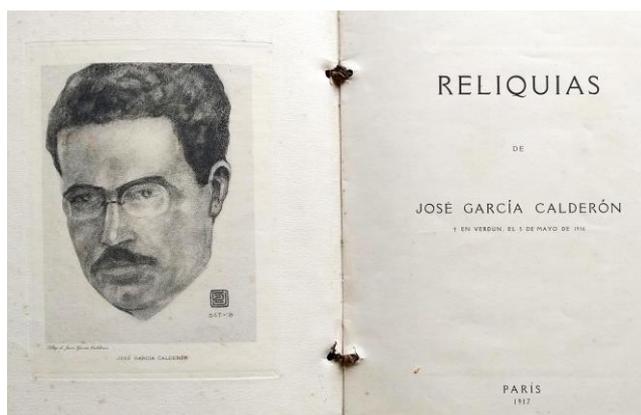
Figura 6.

José García Calderón, dibujo de su hermano Juan



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros correspondales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.



Fuente: José García Calderón, 1917 [*Reliquias*].

Esta sensibilidad modernista que cultiva tanto José García Calderón como Sux, comienza a tornarse anacrónica frente al culto *modernólatra* que promueve el Futurismo, prácticamente desde el inicio de la guerra. Rubén Darío ya en 1909 en una crónica para *La Nación* titulada “Marinetti y el futurismo” se mofa de esta nueva corriente estética, negándole toda novedad. En su repuesta a cada uno de los puntos del manifiesto, Darío encuentra un antecedente clásico o moderno de las supuestas transgresiones futuristas, postuladas por Marinetti desde el “absoluto” de la velocidad, por fuera del tiempo y el espacio. Para Darío se puede volver siempre “a la antigüedad en busca de Belerofontes o Mercurios” (Darío citado en Schwartz, 2006, pp. 405). En coincidencia con Buck-Morss, contra esta pretensión futurista de abolir toda memoria sensible, Darío sostiene la profundidad mnemónica del arte como valor para interrogar el presente. Darío, siempre atento a las nuevas estéticas, no está dispuesto a sacrificar las novedosas formas artísticas de la antigüedad que traen a la luz la filología y la arqueología contemporánea, en el marco de esta disputa colonial. Una memoria sensible que vuelve a interpelar, después de muchos siglos, a escritores y artistas latinoamericanos como Rubén Darío¹⁶, nodal, pocos años después, en la redefinición estética de las vanguardias de toda América Latina.

Entre los corresponsales argentinos, es frecuente el retorno del motivo del matadero. Kinkelin describe en 1915 una de estas instalaciones emplazada por el ejército alemán en territorio ocupado francés para acentuar su orden e higiene (1921a, p. 132). Compara, sin embargo, un hospital de campaña alemán con un matadero criollo en su crónica sobre “La batalla británica del Somme”, fechada en agosto de 1916. Es esta misma escena del trabajo del cirujano sobre los heridos la que recupera Buck-Morss de las memorias de Waterloo de Sir Charles Bell en su análisis del exceso sensible que deviene estado de *shock* (2005, pp. 184-186). Kinkelin describe esta labor en el límite de lo inenarrable, tramando esa experiencia traumática con su recuerdo y el del lector argentino, un estado de repugnancia sobre el que funda su denuncia antibelicista —uno de los extremos de la frecuente oscilación de su lectura de la guerra—, contraria a su más regular “profesión de fe” en la razón militar:

¿Cómo describirlo? ¿Cómo? Me sentí enfermo a la primera mirada que eché al interior de aquel matadero. Sólo recuerdo que sobre la paja yacían los heridos y los muertos, y en el fondo trabajaban sudorosos los cirujanos, iluminados por candiles que reflejaban caras enormes y rasgos feroces. En un rincón, iban apilando las amputaciones como “achuras” de la carneada.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Sentí como un vahído, y al marcharme en procura del automóvil, vi entre lágrimas, que mis compañeros lloraban.

¡Viva la civilización! ¡Viva la paz universal! (1921b, pp. 140-141)

Sux presenta el matadero en la misma clave en que José García Calderón narra la guerra, acentuando “las mil colaboraciones”, las “mil maneras de matar” que produce la Gran Guerra (1917, pp. 48-49). En “Un viaje oficial a las trincheras francesas” Sux alude al “matadero militar” como una de las etapas del recorrido turístico organizado por el gobierno francés para la prensa extranjera, emplazado al margen de una de las rutas que lleva a los soldados al frente de batalla. Con resonancias primitivistas, Sux lo describe como una “ciudad hotentote” en la que matarifes y carniceros faenan animales, no por casualidad, traídos de la Argentina:

Los aparatos destinados al descuartizamiento de las reses se levantan sobre la aridez de la greda como instrumentos de tortura: los palos están enrojecidos por recientes sacrificios, y en el suelo se adivinan restos de sangre y manchas sanguinolentas.

Si los bueyes resignados y los toros nerviosos no estuvieran allí para explicarnos el uso de esos raros maderajes inquisitoriales, la imaginación haría con horror un viaje con Octavio Mirbeau al “Jardín de los Suplicios”. (1915g, p. 7)

Subterráneo a esta captura del acontecimiento, en paralelo a este retorno al matadero, sobrevive el imaginario de la célebre novela (1899) de Mirbeau, que expone los crímenes del colonialismo francés en Asia, contemporánea de *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad, otra denuncia de las salvajadas del colonialismo europeo en el África. Esta provocadora obra francesa de uno de los herederos más revulsivos de Zola es una clara referencia de la biblioteca anarquista sobre la que se funda el extremo disfórico de la lectura de Sux sobre la guerra. Más que en el producto de la faena, Sux repara en los desechos de esta labor, en la vida que se escurre, que escapa a la lógica económica de la maquinaria bélica. Puede decirse, en este sentido, que la Gran Guerra trae a Europa el tortuoso dispositivo de muerte ya denunciado por su aplicación en los confines de sus territorios coloniales. La lectura de Sux del “matadero militar” y del frente de batalla trama sutilmente la memoria sensible del holocausto ritual con la atroz *tanatopolítica* con que Europa impuso su poder colonial en el siglo XIX.

Contribuye con esta reflexión sobre lo que José García Calderón llama “las mil colaboraciones, las mil maneras de matar, de ayudar a matar, sin que la mano tome el arma” (1917, p. 49) una de las obras olvidadas de Gómez Carrillo sobre la Gran Guerra, *El misterio de la vida y la muerte de Mata-Hari* (1924)¹⁷. Una sórdida biografía sobre esta célebre bailarina exótica holandesa, acusada de actuar como espía en favor de Alemania. Chivo expiatorio, ejecutada tras un juicio, Mata-Hari deja una mácula infamante en el mismo Gómez Carrillo, a quien los rumores le atribuyen haberla entregado con engaños a las autoridades francesas, tal como se advierte en la sugestiva crónica del escritor chileno Joaquín Edwards Bello, publicada en Madrid en octubre de 1922 e incluida como prólogo de la biografía:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sobre Enrique Gómez Carrillo pesa una terrible acusación, solapada, pero firme, que ha echado encima de su nombre una sombra siniestra.

... que un día, después de un almuerzo copioso y bien regado, el escritor propuso a la mujer un paseo en auto y que al llegar cerca de la frontera, donde está el puente internacional, apretó la marcha y, antes de que ella se diese cuenta, se encontraron frente a dos gendarmes y cinco agentes de París en civil. Un gran grito desgarrador y los grillos cayeron en las glaucas manos de la bailarina famosa. ‘Se dice’: Que luego, reaccionando, murmuró con voz sorda:

—‘Cochon!’

El resto ya se sabe: la bailarina fue fusilada en Vincennes. Los soldados temblaban apuntando a una mujer tan bella y valiente; ninguna bala dio en la cara, Malvy fue desterrado por cinco años.

Esta versión de la tragedia es común: la dicen soldados, escritores, policías, en Francia y en España. ‘Se dice’ en teatros, en salones y cafés. La gente cree. ¿Por qué no decirlo así, en público, para dar ocasión a la defensa y al desmentido?

Ni el dinero, ni la Legión de Honor en alto grado, ni el reconocimiento eterno de Francia, justifican el acto de entregar una mujer a la celda y al patíbulo.

Gómez Carrillo no puede, no debe ser Judas, sus libros mismos se lo impiden. (Gómez Carrillo, s/f [1923], pp. 9-18)

Con esta biografía, contemporánea a la reedición de su obra, Gómez Carrillo busca desligarse de este espectro que lo deshonra, particularmente en España, donde la bailarina era una celebridad. Aún suponiendo que este rumor haya sido infundado —de haberse confirmado habría implicado sumar la labor de contraespionaje a sus múltiples profesiones— su biografía sostiene la acusación a la bailarina y la degrada como mujer y artista, caracterizándola como una *bovarista*, llamándola, incluso, “inmunda espía” (p. 92). Su fina variante del periodismo amarillista procura, a través de datos desconocidos, erosionar el mito y cargar sobre ella toda la responsabilidad de su condena a muerte:

¡Quién se acuerda empero de todas las infelices protagonistas de la gran tragedia judicial de la guerra! En cambio, Mata Hari interesa al mundo entero; Mata Hari se convierte, poco a poco en un símbolo; Mata Hari tiene su culto. ¿Por qué? Probablemente, por el arcano que rodea su vida y su muerte...

—De su culpabilidad, en todo caso —dicen los que conocen los documentos del proceso— no puede haber duda: es una culpabilidad demostrada. (p. 98)

En el capítulo en el que Gómez Carrillo alude al rumor que lo asocia con Mata-Hari declara no conocerla, aduciendo, incluso, no haber escrito nunca sobre ella (pp. 203-205). Es precisamente por su sabido culto a Salomé —presente ya en sus primeros escritos, entre los que se cuenta la introducción a la edición española de la *Salomé* (1892) de su amigo Oscar Wilde y un relato, “El triunfo de Salomé”, en el que ofrece una constelación de referencias pictóricas decadentistas en torno a este motivo bíblico— el que hace aún más alevosa e indignante para sus lectores esta supuesta falta al código del honor y de la caballerosidad¹⁸. En esta clave se comprende el pedido de respuesta de Edwards Bello. Incluso en la misma Mata-Hari de Gómez Carrillo sobrevive el espectro de Salomé, símbolo moderno de la acefalidad, ingobernable incluso después de muerta. Cabe señalar que *El misterio de la vida y la muerte de Mata-Hari*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

(1924), uno de los últimos libros del guatemalteco, es una clara muestra de la participación activa de un escritor latinoamericano en el proceso disolvente de la guerra, sea sobre el cuerpo o sobre la propia memoria de la bailarina, no ya en la sensibilidad dandi —distante y acrática— del decadentismo, sino en plena adhesión a la razón que sustenta la conflagración.

La guerra como montaje

El acceso al frente de batalla —que supone, para Siskind, la inclusión del corresponsal y su lector latinoamericano en “la eventualidad global de la guerra-como-evento” (p. 235)—, no implica necesariamente un pacto de sumisión y fidelidad con el acontecimiento, con el procedimiento de verdad que este demanda. El evento de la Gran Guerra Europea, al margen del marco documental de la crónica, es un motivo más de la ficción, precisamente por su exclusividad, que hace prácticamente imposible su comprobación. La corresponsalía compone un entre-lugar, un limen entre la fidelidad y la traición al evento, permeable tanto a la trama de intereses que lleva al cronista hasta allí, como al mundo exterior con el que se trama su *sensorium*¹⁹. Extremos desde los cuales la verdad del trauma bélico se manifiesta como un resto disruptivo, como una revelación —similar a la de la película fotográfica— que surge de las múltiples oscilaciones conceptuales desde las cuales lo interroga, de aquello que, sintomáticamente, escapa de su autocensura y, particularmente en estas condiciones de producción, también de la censura propia de los dispositivos gubernamentales que controlan el acceso a la guerra. Puede decirse, en este sentido, que la verdad del acontecimiento se compone de retazos de ficción, en los que sobreviven, en pugna, restos de múltiples tiempos y espacios, de subjetividades insustituibles que intervienen activamente tanto en los acontecimientos, como en el devenir de la memoria sensible de la guerra.

Carrasquilla Mallarino combate desde sus crónicas los montajes de “La guerra cinematográfica” (1915). Denuncia como engaños las películas documentales contemporáneas sobre el teatro de la guerra llamando la atención del lector sobre las limitaciones de los dispositivos fílmicos para operar en las condiciones del combate real. Para Carrasquilla esta tecnología solo sería reveladora en manos de un espía, aquel que guarda un interés estratégico. El cine, al contrario, responde a la satisfacción de expectativas del público, a quien se dirige la propaganda y la empresa cinematográfica. Carrasquilla, desde su posición marginal, pondera el espionaje por sobre la propaganda en su voluntad de acceder a la verdad de la guerra (s/f [1920], pp. 170-171).

La fotografía se presenta como un recurso de prueba fundamental, un componente de estas crónicas de guerra que suele quedar fuera de las compilaciones, con excepción de la edición de Kinkelin. La mayoría de los corresponsales de guerra, tal como se advierte en la crónica de Carrasquilla Mallarino, tienen conocimientos de fotografía y llevan incluso una cámara siempre con ellos. Sus fotografías no guardan necesariamente correspondencia con lo que se narra, exponen otros detalles como registros de la moda de los soldados y de los corresponsales, del exotismo cosmopolita de la guerra, de las nuevas tecnologías y de la propia muerte y destrucción de escala nunca vista hasta entonces. Podría indagarse en ellas el limen de representación narrativa y fotográfica, las articulaciones o ausencias de registro o las reservas, como la expuesta en la recurrente opción por el relato de Kinkelin para documentar aquello que excede la tolerancia de la época.

Al cumplirse dos años del inicio de la guerra, Kinkelin envía a *La Nación* un extenso análisis de la contienda, siempre en defensa del imperio alemán. En él repara en dos montajes fotográficos, tanto de la prensa europea como de la argentina (del diario *Crítica*), utilizados por los Aliados con fines propagandísticos e incluidos en el segundo tomo de su edición de las correspondencias (1921b, s/p). En este análisis, Kinkelin se rectifica y admite los crímenes de



guerra alemanes durante la ocupación de Bélgica, los que, sin embargo, también justifica. Asume, incluso, como algo factible esta tanatopolítica en un escenario bélico americano; un concepto puesto a prueba en más de una oportunidad en la historia argentina, declaración en la que resuenan los ecos de la represión del ejército en la Patagonia, en el mismo año de la publicación del libro:

No tengo inconveniente en hacer una profesión de fe: Si mi patria me encomendara algún día las fuerzas armadas de la Nación para llevarlas a la batalla, y la población enemiga amenazara hacer fracasar la campaña, sacrificaría a esa población para salvar a mi patria. Se dirá que la guerra en Bélgica fue el atropello inaudito de los alemanes. Sea así, hasta tanto el juicio sereno de la historia ponga las cosas en claro. (1921b, p. 34)

Kinkelin asocia el repudio internacional de los crímenes con el triunfo de la propaganda Aliada, un contrapeso de las victorias militares alemanas:

La psicología de los muchedumbres hábilmente encarrilada por los enemigos de este país, tomó su partido, y hoy, mientras los ánimos se hallan caldeados, será muy difícil conducirla a la razón. Sobre todo será imposible, por mucho tiempo todavía, moldear su opinión de orígenes afectivos. (1921b, p. 35)

Figura 7.

El montaje de la propaganda, según Kinkelin



Nota: [En pie de foto] a) “Página 340 de la obra: ‘El último autócrata ruso’. Cadáver de una judía muerta por los rusos en el progrim, llevado a cabo en 1905 en Bjelostok”. b) “Publicada por Crítica bajo el título siguiente: ‘La barbarie alemana’. Aldeano, de los alrededores de Varsovia con el cráneo deshecho de un culatazo”.

Fuente: Emilio Kinkelin, 1921b [Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea].



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entre los escritores que asisten al frente, Soiza Reilly, compañero de Kinkelin como corresponsal de *La Nación*, es quien más recurre a esta manipulación de la afectividad. Sus crónicas en el frente articulan detalles macabros, con la exaltación de la vitalidad y la valentía de la juventud en armas, o los sentimientos piadosos ante los muertos en combate. La crónica “Cómo se divierten los ingleses” (1914), publicada en la revista *Fray Mocho*, acentúa particularmente el humor de los soldados, al punto de afirmar, hiperbólicamente, que “los ingleses toman la guerra en broma”, que estos “Se ríen de verse morir” (s/p). Esta apelación al humor macabro, además de presentarse como un atributo de la valentía de los soldados, es, a la vez, la supervivencia de una tradición humorística, de la que el mismo Soiza Reilly se hace cargo como descendiente de irlandeses²⁰. Kinkelin lo describe en combate precisamente en esta clave macabra, saludando en francés a la soldadesca alemana o comiendo de su comida, después de encontrar un cadáver al que le faltaba parte de una nalga cortada a cuchillo, un ominoso indicio de canibalismo (1921a, pp. 95-96). Alejandro Sux, a contrapelo, los describe como “soldados de barro” (1915g). Al igual que Otto Dix en el grabado *Sección de ametralladoras* (1924), los retrata deshumanizados, devenidos una misma cosa con el terreno alterado por la guerra:

Todas las edades y todas las clases sociales están niveladas, más que por los uniformes, que no lo son más que de nombre, por el barro. Los soldados que estamos acostumbrados a ver en tiempos de paz, verdaderos muñecos de colores vivos no tienen nada que ver con estos soldados de verdad, sucios, barbudos, cansados, hirsutos, desiguales. Los oficiales tampoco son los mismos elegantes petimetres uniformados, donjuanes de la espada y kepi, recubiertos de bordados de oro y plata, que vemos en las ciudades; estos que llegan de la batalla parecen bandidos o mendigos; el cansancio acabó con las posturas afectadas; la vida de las trincheras borró los rastros del tocador y el barro, soberano en este cuadro, los vistió como a los demás, sin dejar asomo del impecable corte del sastre militar. (1915g)

Rubén Darío en una crónica de 1911 para *La Nación* titulada “Soldados del Kaiser. Un ballet de guerra” — fechada en Hamburgo, a propósito de un desfile militar en honor a Guillermo II y a quienes serán, durante la guerra, los aliados del Imperio Alemán— repara precisamente en esta asociación de los ejércitos con la gracia juvenil, puesta de manifiesto particularmente en las paradas militares, que el nicaragüense describe como “ballets de guerra” (1968, p. 220). A la vez, Darío acentúa, del mismo “paso de parada”, la “truculencia” de su regularidad: “Es de admirar la precisión de estos soldados de la potente y soberbia nación de guerra. Al pensar en ellos viene siempre la idea de la máquina” (p. 222). Esta demostración de disciplina, que a juicio de Darío no produce gran entusiasmo en el público, sí inspira respeto, e incluso temor, en los espectadores que especulan con una guerra inminente “no puede ser sino inquietante la contemplación de esta fuerza metódica y terrible” (p. 223). Lo horroroso para Darío es esta regulación de la vida en que la gracia deviene sinónimo de mecánica bélica.

Entre las variantes anestésicas de las crónicas de Soiza Reilly en su abordaje de la guerra vale mencionar también sus producciones propagandísticas para la monarquía europea, que arrastraba impopularidad desde fines de siglo XIX, amenazada por el anarquismo y los procesos de emancipación, blanco preferido de los atentados, como el sufrido por el archiduque de Austria, considerado el detonante de la guerra. En *Carne de muñecas* (1922) Soiza Reilly publica un tríptico de crónicas “inéditas”, engarzadas con el subtítulo “Tres visiones de mujeres heroicas”, donde recupera, contemporáneamente a la publicación de su amigo Kinkelin,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

diversos fragmentos de sus corresponsalías. Con ellas Soiza Reilly hace propaganda para Italia, alineada en favor de los Aliados, contra la expectativa inicial que la acercaba al Imperio Alemán. Las crónicas son reciclajes en los que se expone una labor de montaje harto regular en sus textos, por lo general desprolijos pastiches, canibalizaciones de otros de su autoría destinados al folletín, análogos también al montaje de la propaganda bélica que denunciaba Kinkelin en su libro. La primera de las tres crónicas, titulada “Una madre”, articula el patetismo de la *mamma* italiana que envía a sus seis hijos a la guerra —metáfora de la nación— y la épica de la conquista militar del Monte Adamello, en los Alpes. Con su acostumbrada hipérbole, Soiza Reilly afirma, contra los hechos, que

No existe en lengua humana un adjetivo bastante poderoso para ensalzar el mérito de este estupendo triunfo de titanes. Comparar a los alpinos con las águilas, es ignorar la débil resistencia de las águilas y es no conocer la voluntad patriótica que mueve a los alpinos... (1922, p. 5)

En la segunda, “La Reina Margarita”, Soiza Reilly describe el desfile del primer regimiento en marcha hacia la frontera, en el momento en que pasan frente al palacio de la “Reina Madre”, para acentuar un deseo de contemplación recíproca, “Un fluido eléctrico corría por las venas de los soldaditos. Presentían que ella los miraba. Se produjo una deliciosa confusión en las filas. Los soldados querían ver a la viejecita luminosa de Saboya. Querían saludarla...” (p. 10). La crónica titulada “La duquesa de Aosta”, con la que se cierra este tríptico que asocia nobleza, maternidad y nación, es, de las tres, en la que es más patente el montaje propagandístico. La escena de la duquesa con la Cruz Roja de enfermera es una réplica de otro relato del propio Soiza Reilly, una anécdota, en este caso, atribuida a la Reina Elisabeth de Bélgica, a quien este entrevista en la primera estancia de los monarcas en Brasil, en 1920. La crónica, titulada “La visita de los reyes de Bélgica. Opiniones de la Reina Elisabeth. Su feminismo” (1920) fue publicada en un número especial sobre Brasil de la revista porteña *Plus Ultra*, a cargo del mismo Soiza Reilly. En esta crónica, como en la dedicada a “La duquesa de Aosta”, se repite la escena en la que el soldado moribundo se resiste a ser desnudado y asistido al descubrir el origen noble de la enfermera. De este modo, retorna en estos cuadros de la Gran Guerra el espectro de la *Pietà*, sobre el que el autor logra tramar el sacrificio de la madre, metáfora del reino, con el soldado anónimo, humilde, que le entrega, como un hijo, su vida. Socarrón, le hace decir a la duquesa lo siguiente: “—Cállate, *ragazzo* —[...]—. Yo sí que soy digna del honor de quitarte las medias a ti. A ti que eras un defensor de la patria! A ti que eres un soldado de nuestra madre Italia!” (1922, p. 14).

Figura 8.

La guerra y sus inéditos horrores



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota: [En pie de foto] “Seis ataques consecutivos de los rusos contra las ametralladoras alemanas. Los restos de la XX división rusa de Kisjelin el 6 de agosto de 1916 (esta cinta de cadáveres superpuestos, tiene una extensión de 3 kilómetros”.

Fuente: Emilio Kinkelin, 1921a [*Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea*].

Emilio Kinkelin es de todos el que más se presenta a sí mismo expuesto a los peligros, inclemencias y horrores de la guerra. Vale advertir que su correspondencia es también una de las más prolongadas. Al igual que Gómez Carrillo, con quien comparte como modelo de crónica a Pierre Loti, Kinkelin repara en la espectacularidad de la destrucción, pero sin atenuarla (1921a, p. 203). En *Campos de batalla y campos en ruinas* (1915) el escritor guatemalteco manifiesta:

Ocho días llevamos recorriendo las regiones en las cuales se desarrolló la inmensa tragedia del Marne, y en todas partes el mismo espectáculo nos sorprende: un espectáculo de desolación, de luto y de miseria, suavizado por la incurable sonrisa de la raza. (1915, p. 64)

La correspondencia de Kinkelin visibiliza el entre-lugar que compone la expectativa de su formación militar y literaria frente a experiencias de disolución inéditas, que superan las referencias con las que se enfrenta el acontecimiento. La correspondencia sostiene con regularidad una interrogación sobre su propia sensibilidad, justificada como un interés militar:

Napoleón dijo que las guerras se ganan con los pies, refiriéndose a la capacidad de resistencia en las marchas; hoy, en la guerra de posiciones, los pies de las tropas no desempeñan ya el papel importante de antaño. Son los nervios, el espíritu y el estómago, los factores principales concurrentes al éxito. (1921a, p. 129)²¹

En este interés estético, se condensa el valor literario de esta obra ignorada. La correspondencia titulada “Una excursión de Varsovia”, de agosto de 1915, ofrece una sugestiva resonancia wagneriana, sublimadora del espectáculo de la guerra:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Hoy he vuelto de los campos. Aquí en mi pequeña habitación del hotel de Varsovia, los cuadros multiformes de allá afuera se presentan de nuevo a mi imaginación en toda su nítida y triste realidad. Es la séptima vez que visito los campos de batalla de los distintos teatros de operaciones y, sin embargo, todo vuelve a parecerme de nuevo interesante.

El sentir del espectador es tan curioso, tan pobre. La primera vez se siente con el corazón; se maldice el silencio de la guerra. Ante un cadáver se permanece durante largo tiempo, observándolo con interés casi sacrílego; pero ese interés se pierde luego, poco a poco, a medida que los caídos aumentan. Cuando se ha desfilado ante miles de esos incógnitos, la piedad decae, se olvida que son hijos, esposos, que son padres, no se les nota.

Hoy he visto un “pedazo de historia”. He visto pelear por la patria. He oído rugir los cañones en una tarde gris y lluviosa. Los he oído en una noche oscura y roja por el incendio de las ciudades y aldeas. He visto lenguas de fuego que subían hasta las nubes, instantáneas, llenas de odio. He visto volar los fuertes de Nowo Georgiewsk como volcanes enloquecidos. He visto los gansos del “Capitolio” abrasarse en llamas. He visto... He visto un espectáculo tan estupendo, tan soberbio en su grandeza y mezquindad, como no habrá herido jamás la vista de criatura humana. He visto llorar a las mujeres y a los niños de hambre y de miseria, a los prisioneros de vergüenza, y a los vencedores, a los viejos y curtidos guerreros de Landsturm, los he visto llorar de emoción y de alegría. He visto al Kaiser rodeado de 20000 padres de familia como él. He oído decirle con voz estentórea. “Os traigo los saludos y el agradecimiento de la patria. ¡El Dios de los ejércitos está con nosotros!”. (pp. 190-191)

Kinkelin, al igual que los otros corresponsales modernistas, ofrece sugestivos relatos sobre las nuevas tecnologías, particularmente de la artillería, que adquiere un rol protagónico con el avance de la guerra. Vale destacar también el relato de su experiencia con las máscaras de gas en una horrorosa cámara de pruebas:

En una cámara hermética, en el castillo de Z..., nos expusimos durante algunos minutos a los mismos gases que usan los ingleses, a fin de comprobar si las caretas que habíamos elegido, eran de ajuste perfecto. Apenas nos habíamos sentados en aquella pequeña cámara, y cerrada ésta, penetró un chorro de gas azulado, apenas visible. La situación que al penetrar nos había parecido cómica, vímosla al través de los ojos de buey de aquella trompa infame, en toda su realidad espeluznante. El médico encargado de ese servicio, nos observaba atentamente por una pequeña ventana, y nosotros, sentados en bancos sin respaldo, movíamos las trompas de goma al compás de nuestros pulmones, aspirando aquella composición química capaz de alimentar la vida por una o dos horas.

Tuve miedo. Lo confieso sinceramente.

Con aquel adefesio parecíamos jabalíes hozando silenciosos el aire. La careta no permite hablar. Pero dentro de ella se piensa y se tiene miedo y asco de los hombres. (1921b, pp. 124-125)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En el marco de su investigación militar, la correspondencia funciona como un diario estésico, en su sondeo constante de esta experiencia límite. Si bien Kinkelin suele celebrar la majestuosidad de la destrucción que producen las nuevas invenciones militares, no recurre a la paleta futurista, de moda, sino a una clásica, por lo general de tradición alemana, puesta a prueba en su libro sobre *Las guerras de Napoleón* (1911). Kinkelin se posiciona como un pintor que contempla escenas de la historia militar, acontecimientos de los cuales probablemente solo exista su único registro. A su vez, se preocupa por dejar sentado a cada paso una memoria de sí, no carente de ficción. Kinkelin, ante las “escenas de espanto” y los miles de muertos que encuentra a su paso, advierte, por un lado, la insensibilidad al horror que produce la costumbre, tanto entre los soldados (1921a, p. 22), como en sí mismo (pp. 101-102). En otra oportunidad se presenta sensible al estado de *shock* que advierte en el soldado herido, dificultado para dar nombre a la experiencia inenarrable del trauma:

Uno de ellos se detiene en la estación durante algunos minutos. Las ventanas abiertas de los coches-ambulancias permitían ver los heridos acostados en camillas. En las caras de aquellos desgraciados se adivinaban las penurias pasadas, y algunos pálidos y ojerosos, descansaban como dormidos. En los ojos, en el gesto, tienen esos hombres un no sé qué que produce calofríos. Hay algo indefinible; algo entre la resignación y la locura estática. Tan pronto se cree leer en ellos una voluntad inquebrantable, como un fatalismo enervante. Tienen, como ya lo he dicho anteriormente, el gesto inmóvil, el alma ausente, los rastros de una “garra demoníaca” clavada en el rostro. (p. 224)

En el registro de Kinkelin de este cuerpo desecho por la tecnología bélica, retorna el horroroso espectro del *Fausto* alemán. Con un resto romántico, su correspondencia oscila entre la fascinación por la espectacularidad anestésica, wagneriana, de la destrucción que produce la implacable razón militar y la estesia liminal, que trama su *sensorium* con su memoria, justificada como contribución a este mismo razonamiento. Kinkelin en “La batalla británica del Somme”, una crónica datada un mes después de la fecha del cuento de Borges, la misma en la que se refiere a la cámara de gas, advierte que las tareas “comenzaron con risas y con miedo: con ese miedo que provoca hilaridad y esperanzas en la piel” (1921b, p. 124). Avanzada su experiencia de la guerra se resignifica la risa que advierten Soiza Reilly y Gómez Carrillo entre los soldados, como expresión de un estado límite.

Para concluir, vale recuperar de las *Reliquias* de José García Calderón el artículo final sobre “La Herencia de Wagner” de 1913, en el que, unos pocos años antes del inicio de la conflagración, este joven artista peruano preocupado por los extremos estésicos y anestésicos de la experiencia de la guerra, ofrece una aguda lectura sobre la obra del compositor alemán. Ella sirve también para describir esta performance de destrucción que lo conduce a la muerte: “Lejos de la vida, Wagner parece construir un paraíso en que olvidar, como el Walhalla; jardín y fortaleza donde abrigarse en fin del deseo, de los ‘cinco terribles tigres de los sentidos’” (1917, p. 82). José García Calderón, como los otros modernistas latinoamericanos que oficiaron como corresponsales, deviene un cartógrafo de la frontera estética y anestésica del *homo autotelus* moderno, el sujeto de la autogénesis kantiana que tiene por modelo al guerrero en su privación de los sentidos, del que surge la constelación fatal entre estética, política y guerra (Buck-Morss, 2005, pp. 174-180).

El culto a los sentidos del modernismo, cuando no se plegó a la propaganda o se vio superado por el *shock*, dio lugar a diversos encuentros sensibles con un acontecimiento nodal de la modernidad y una interrogación sobre el presente y el futuro que trasciende las fronteras



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nacionales. La Gran Guerra Europea, como acontecimiento mundial, tuvo, en Latinoamérica, una cobertura de primer orden, con innovación tecnológica y la mediación literaria de los más importantes escritores modernistas. Estas raras correspondencias, escasamente frecuentadas, nos permiten interrogar el devenir del Arte Nuevo y su influencia mediática en torno a la Primera Guerra Mundial.

Referencias bibliográficas

- Antelo, R. (1989). *João do Rio. O dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus.
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas*. Villa María: Eduvim.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Bueno, J. (1915a). Dos días en un submarino alemán. *Caras y Caretas*, (878, 879, 880 y 881), s/p.
- Bueno, J. (1915b). Por los campos de batalla de Polonia. *Caras y Caretas*, (886), s/p.
- Caras y Caretas* (1912). Crónica de la Guerra Europea, (829), agosto 22, s/p.
- Caras y Caretas* (1915). Nuestros correspondientes en la guerra, (888), octubre 9, s/p.
- Carrasquilla Mallarino, E. (1914). Canto de guerra. *Nosotros*, (66), 57-64.
- Carrasquilla Mallarino, E. (S/f [1920]). *La Europa roja*. Barcelona: Maucci.
- Carrasquilla Mallarino, E. (1938). *La Sarmiento y sus glorias. (Hablando con quienes han sido sus comandantes)*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina S.A.
- Darío, R. (1912). *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento.
- Darío, R. (1914a). La locura de la guerra. *Ideas y figuras*, (114), s/p.
- Darío, R. (1914b). La locura de la guerra. *Caras y Caretas*, (832), s/p.
- Darío, R. (1920). *Prosas profanas*. París: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- Darío, R. (1924). *Crónica política (inédita)*. Madrid: Ed. Imp. Hernández y Sáez.
- Darío, R. (1968). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Tomo I. Barcia, P. L. (Org.). La Plata: Ed. Universidad Nacional de La Plata.
- Darío, R. (1977). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Tomo II. Barcia, P. L. (Org.). La Plata: Ed. Universidad Nacional de La Plata.
- Darío, R. (2006). "Marinetti y el futurismo" En J. Schwartz (Comp.), *Las vanguardias latinoamericanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada.
- García Calderón, J. (1917). *Reliquias*. París: Studium.
- García Calderón, V. (1986 [1915]). *Obras escogidas*. Lima: Edubanco.
- Gómez Carrillo, E. (s/f [1915]). *Campos de batalla y campos en ruinas*. Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1916). *En las trincheras*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.
- Gómez Carrillo, E. (s/f [1923]). *El misterio de la vida y de la muerte de Mata-Hari*. Madrid: Ed. Renacimiento.
- Halperín Donghi, T. (1999). *Vida y muerte de la República verdadera*. Buenos Aires: Ariel.
- Ibarguren, C. (1920). *La literatura y la Gran Guerra*. Buenos Aires: Ed. AGLP.
- Liddell Hart, H. G. (1972). *History of the first World War*. London: Pan Books.
- Ludmer J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Lugones, L. (1917). *Mi beligerancia*. Buenos Aires: Otero y García.
- Kinkelin, E. (1921a). *Mis correspondencias a "La nación" durante la Guerra Europea*. Tomo 1. Buenos Aires: Guillermo Kraft-Impresor.
- Kinkelin, E. (1921b). *Mis correspondencias a "La nación" durante la Guerra Europea*. Tomo 2. Buenos Aires: Guillermo Kraft-Impresor.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Melían Lafinur, Á. (1915). Letras argentinas. *Nosotros*, (75), 82-83.
- Payró, R. J. (2009). *Corresponsal de guerra. Cartas, diarios y relatos (1907-1922)*. Vanbiesem M. (Org.). Buenos Aires: Biblos.
- Renn, L. (s/f [1935]). *Post-guerra*. Buenos Aires: Claridad.
- Rio, J. d. (1919a). *Adiante!* Lisboa: Bertrand.
- Rio, J. d. (2001). *Crónicas efêmeras*. Abreu Peixoto, N. (Org.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Saítta, S. (2013). *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Siskind, M. (2016). La Primera Guerra Mundial como evento latinoamericano: modernidad, visualidad y distancia cosmopolita. *Cuadernos de literatura*, (39), 230-253. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/15111/12269>
- Soiza Reilly, J. J. (1914). Cómo se divierten los ingleses. *Fray Mocho*, (135), noviembre 27, s/p.
- Soiza Reilly, J. J. (s/f [1917]). *El alma de los perros*. 5° ed. Buenos Aires: Vicente Matera.
- Soiza Reilly, J. J. (1920). La visita de los reyes de Bélgica. Opiniones de la Reina Elisabeth. Su feminismo. *Plus Ultra*, (55), s/p.
- Soiza Reilly, J. J. (1922). *Carne de Muñecas*. Buenos Aires: Tor.
- Sux, A. (1915a). Notas de Francia. Lo que se ignora de la guerra. Navidad. *La Prensa*, enero 31, 7.
- Sux, A. (1915b). Notas de Francia. Narración de un herido español. *La Prensa*, febrero 8, 5.
- Sux, A. (1915c). Notas de Francia. Impresiones recogidas en Boulogne Sur Mer. *La Prensa*, febrero 17, 7.
- Sux, A. (1915d). Notas de Guerra. Un viaje a las trincheras belgas. *La Prensa*, marzo 10, 7.
- Sux, A. (1915e). Un viaje a las trincheras belgas. *La Prensa*, marzo 14, 7.
- Sux, A. (1915f). Un viaje a las trincheras belgas. El bombardeo de Furnes. *La Prensa*, marzo 23, 7.
- Sux, A. (1915g). Un viaje oficial a las trincheras francesas. *La Prensa*, mayo 23, 4.
- Sux, A. (s/f [1915]). *Lo que se ignora de la guerra*. Barcelona: Maucci.
- Sux, A. (s/f [1917]). *Curiosidades de la guerra*. París: Ediciones Literarias.
- Sux, A. (s/f [1918]). *Los voluntarios de la libertad*. París: Ediciones Literarias.
- Sux, A. (1946). Rubén Darío visto por Alejandro Sux. *Revista Hispánica Moderna*, (3/4), 302-320.
- Tena, A. (1915). *La otra Alemania*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y hno.

Notas

1 “El jardín de senderos que se bifurcan”, relato de Jorge Luis Borges que da nombre al libro homónimo de 1941, se sirve de una cita de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, capitán del ejército inglés, para sembrar entre líneas un interrogante acerca de las historias menores que descarta la Historia con mayúscula, aquella que suele clausurar en su síntesis los múltiples sentidos en torno a un acontecimiento. El cuento parte de un dato opaco del capítulo sobre la ofensiva del Somme (1974, p. 232), de una fecha errada, de un momento bisagra de la conflagración en el que se conjuga el mayor derroche de vidas y recursos, la infructuosa puesta en escena de las más flamantes novedades tecnológicas y un sinnúmero de errores que llevan a todas las fuerzas que participan de esta guerra de posición a asumir una derrota bochornosa. En este acontecimiento que resiste la síntesis, el relato de Borges engarza múltiples espacios y temporalidades, sobrevivientes en las densas subjetividades anónimas que olvida la historia, así como en los espectros anacrónicos que interpelan el presente. Este cuento de Borges surge en un contexto saturado de imaginarios castrenses. Fue publicado en plena Segunda Guerra Mundial, en el momento de mayor presión a las naciones neutrales, en el que Estados Unidos se suma al conflicto, cuando todavía rige en la Argentina el poder militar responsable de la Década Infame. En 1920, Carlos Ibarguren, uno de sus intelectuales, primo de José Félix Uriburu, publica en una colección modernista un sugestivo ensayo titulado *La literatura y la Gran Guerra* (1920) que aborda la literatura europea de posguerra. Desde principios de la década del 30, en respuesta a esta impronta militar de la cultura nacional, se reeditan en la Argentina varios clásicos de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

literatura antibelicista europea como El fuego (1916) de Henry Barbusse, El hombre es bueno (1917) de Leonhard Frank, Camino del sacrificio (1918) de Fritz von Unruh, Los hombres en guerra (1918) de Andreas Latzsko, así como también obras recientes, de gran resonancia: Los que teníamos doce años (1928) de Ernst Glaeser, En el frente 1918. Cuatro de infantería (1928) de Ernst Johannsen, Julio 1914 (1929) de Emil Ludwig, Post-Guerra (1929) de Ludwig Renn o Sin novedad en el frente (1929) de Erich María Remarque; todas traducidas y publicadas en ediciones económicas por la editorial Claridad. Que la mayoría fueran obras alemanas, censuradas por el nazismo una década después, es un dato relevante para sopesar la intervención de esta editorial de izquierda en relación con la tradición prusiana del ejército argentino. Vale recordar también que uno de los más tristes tangos de Carlos Gardel, “Silencio” de 1932 —con letra de Alfredo Le Pera, incluida en la película Melodía de arrabal de 1933, protagonizada por el propio Gardel—, recurre a esta misma memoria emotiva en torno a la Primera Guerra Mundial.

2 Concebimos al corresponsal tal como Georges Didi-Huberman comprende al historiador-sismógrafo, no como “el simple descriptor de movimientos visibles que tienen lugar aquí y allá, sino, sobre todo, [como] el inscriptor y transmisor de los movimientos invisibles que sobreviven, que se traman sobre nuestro suelo, que se cruzan, que esperan el momento —inesperado para nosotros— de manifestarse repentinamente” (2009, pp. 111-112). Recuperamos también de la “Estética y Anestésica...” de Susan Buck-Morss el concepto de *sensorium* corporal, huella incivilizada e incivilizable, núcleo de resistencia a la domesticación cultural, sobre el que intervienen tecnologías anestésicas administradas de modo sistemático desde fines de siglo XIX con fines de control social (2005, p. 191).

3 Esta crónica o ensayo breve es incluido posteriormente en *Crónica política* (1924), Volumen XI de las *Obras Completas*, organizadas por el propio Alberto Ghirardo.

4 En *El cuerpo del delito. Un manual* (1999) Josefina Ludmer repara en la tira humorística “Don Goyo Sarrasqueta y Obes”, publicada en *Caras y Caretas*, cuyo protagonista, un buscavidas, suele realizar todo tipo de trabajos para los que no está calificado. En 1914 se embarca hacia Europa como corresponsal de guerra (1999, p. 287).

5 Las correspondencias de Payró, valiosas por su registro de diversos crímenes de guerra del Imperio Alemán contra la población belga, han sido reeditadas en el año 2009 en un generoso volumen titulado *Corresponsal de guerra. Cartas, diarios, relatos (1907-1922)*.

6 *Crónica de la guerra* (1915), *Reflejos de la tragedia* (1915), *Campos de batalla y campos de ruinas* (1915), *En las trincheras* (1916), *En el corazón de la tragedia* (1916), *Tierras mártires: episodios de la guerra europea* (1918), *La gesta de la Legión: los voluntarios españoles e hispanoamericanos en la guerra* (1918), *El alma de los sacerdotes soldados* (1918) y *El misterio de la vida y la muerte de Mata-Hari* (1924).

7 El artículo se publicó originalmente en 1903 con el título “La crueldad militar. Brimade y Schlague” en el diario *La Nación*. Después de esta reedición de Sux en la revista *Ariel*, sin autorización, volvió a publicarse en 1913, con el mismo título breve y sin la fecha, en el N°86 de la revista anarquista *Ideas y figuras*, dirigida por Alberto Ghirardo. Este número especial de *Ideas y figuras* está dedicado a “El Caso Enríquez”, conscripto argentino condenado por insubordinación que expone la violencia de la instrucción militar ya denunciada por Darío en el ejército francés y alemán a principios de siglo XX.

8 Cfr. Melián Lafinur, Álvaro (1915) “Letras argentinas” en *Nosotros*, n° 75, p. 82. *Nosotros*, particularmente en los dos primeros años del conflicto, es otra de las publicaciones periódicas argentinas en que guerra ocupa un lugar central. Ofrece, incluso, una *enquête* acerca de la guerra, en la que participan destacados referentes de la cultura nacional, un documento de gran valor para la historia intelectual argentina (Cf. Halperín Donghi, T. (1999). *Vida y muerte de la República verdadera*, 65-66.). Si bien esta publicación se muestra abiertamente a favor de la causa aliada, en la que se proyectan los ideales democráticos contra la autocracia militarista, a la vez sostiene la posición neutral oficial y una firme posición antibelicista, más allá de la coyuntura.

9 La serie “Dos días en un submarino alemán” (1915b) se publica en *Caras y Caretas* en los números n.º 878, 879, 880 y 881.

10 Son definidas por el autor como una réplica contra las calumnias de la propaganda Aliada, una corroboración desmitificadora de lo que considera “acusaciones horribles contra la supuesta barbarie de las tropas alemanas” (1921a, p. 11), “fantasías propaladas por las agencias enemigas de este país” (p. 13), que hallarían sustento dado que “Alemania no puede defenderse; está totalmente aislada del mundo, y así se explica que la calumnia haga camino” (p. 13).

11 Sux alude también a la censura en el apartado “La visita del censor local”, incluido en su libro *Curiosidades de la guerra* (S/f [1917]). Sux logra acercarse más que Carrasquilla al frente de batalla, con colaboración del cónsul argentino, según declara en la crónica “Notas de Francia. Impresiones recogidas en Boulogne Sur Mer” (1915e). Contando con un salvoconducto, Sux emprende un viaje en automóvil al frente belga, en compañía de otro corresponsal de un periódico de Odessa, el príncipe persa Gholam Riza Mirza Amiradjiby. En “Notas de Guerra. Un viaje a las trincheras belgas”, publicada el 10 de marzo de 1915, Sux advierte, al igual que Carrasquilla Mallarino, que son frecuentes las asociaciones de los corresponsales con los espías y las restricciones gubernamentales a la circulación.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

12 Estas correspondencias fueron compiladas por el autor en *Na Conferencia da Paz.*, edición de tres tomos: 1) *Do armisticio de Foch á Paz de Guerra* (1919b), 2) *Aspectos de alguns paizes* (1919c) y 3) *Algumas figuras do momento* (1920).

13 Capitan Ganay, jefe del Convoy; Charles Snabilié, del *Het Vaderland*, de La Haya; Elmer Roberts, de *L'Associated Press*, de los Estados Unidos; Gustave Babin, de *L'Illustration*, de París; Henry Beach Needham, del *Every's body Magazine*, de Nueva York; Alejandro Sux, de *La Prensa*, de Buenos Aires. (Sux, 1915e, p. 4).

14 *Los voluntarios de la libertad* está dedicado a los voluntarios de América Latina que combatieron por la Libertad, la Justicia y la Civilización, conceptos que Sux considera nodales de la cultura francesa (s/f, p. 7).

15 *Ideas y figuras*, en clara respuesta a la proyectada huelga militar del socialismo a la guerra en ciernes, ofrece artículos críticos de la disciplina militar, partiendo de casos testigo de crueldad e insubordinación. En la nota 11, aludo a un número especial de la revista dedicado al “Caso Enríquez”.

16 Sobre Rubén Darío y la arqueología, cfr. Antelo, R. (2015). Mesa y crimen. Ciudad y violencia. En *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Eduvim. Villa María.

17 Vale señalar que Siskind no la cuenta entre los libros del autor que abordan la Primera Guerra Mundial.

18 Sobre Salomé y el modernismo, cfr. Antelo (1989, pp. 63-71).

19 Sobre los límites de este *sensorium* Susan Buck-Morss advierte que “El sistema nervioso no está contenido en los límites del cuerpo. El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo. Así el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su ambiente (culturalmente específico, históricamente transitorio). En tanto fuente de estímulos y arena en la que tiene lugar la respuesta motora, el mundo exterior debe ser incluido si queremos completar el circuito sensorial” (2005, p. 182).

20 En la crónica “Cuento irlandés que me contó mi abuela” (1908), incluida también en la reedición de *El alma de los perros* (1909), asocia con el gusto por lo macabro en la tradición del relato oral irlandés. Su descripción del género es muy apropiada para pensar sus cuentos y crónicas: “Son historias nebulosas, sin armonía. Muy católicas. Muy sensuales... Se parecen a mí” (s/f, p. 55).

21 Con anterioridad a su corresponsalía Kinkelin es autor también de una biografía de Napoleón, en coautoría con un alemán., prologada por Uriburu.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

RESEÑAS

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43438>

OSSENKOP, C. y WINKELMANN, O. (eds.). (2022). *Manuel des frontières linguistiques dans la Romania* (Manuals of Romance Linguistics, 11) (606 pp.). Berlin/Boston: de Gruyter. Recuperado de

<https://doi.org/10.1515/9783110313390-202>

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

Sciences Po campus de Nancy

heloise.ducatteau@sciencespo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-0129-9679>

Recibido 25/10/2023



Ya antes del índice, una nota introduce la colección en la que se incluye este volumen. Se trata del undécimo de los sesenta volúmenes publicados. Esta colección toma el relevo del *Dictionnaire de linguistique romane* (ocho volúmenes publicados entre 1988 y 2005) y de la *Histoire des langues romanes* (tres volúmenes publicados entre 2003 y 2008). Las lenguas elegidas para esta nueva colección son el francés, el italiano, el español, el inglés y, en contadas ocasiones, el portugués. Sorprende, por tanto, que se hayan excluido otras lenguas románicas con estatus oficial, como el catalán, el aranés, el gallego o el rumano. Y por inglés, ¿no nos referimos al impreciso *globish* que se ha convertido en la *lingua franca*? En cualquier caso, este manual está escrito íntegramente en francés.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La contraportada resume la introducción, distinguiendo entre los distintos tipos de frontera y los ámbitos afectados. La frontera se divide en geolingüística, sociolingüística, psicolingüística y de política lingüística. Las cinco zonas principales son la zona galorrománica, la zona iberorrománica, la zona italoalorrománica, el sudeste de Rumanía y Nueva Rumanía. Se trata de una disposición muy alemana, que podría inducir a error a un lector poco informado, que podría entender *Rumanía* como *Rumanía*, ya que así es como se expresa en italiano. Lo mismo ocurre con el término *romanófono*, que podría entenderse como *rumanohablante*. Cabe señalar que estos dos términos técnicos ya han sido utilizados por académicos portugueses (Melo & Araújo e Sá, 2007, pp. 171-181) y suizos (Gajo, 1996, pp. 431-440), entre otros. La introducción resume eficazmente cada mesocapítulo con un DOI antes de dar paso a un capítulo sobre teorías y métodos de investigación.

Esta sección descifra los matices entre lenguas por distancia y lenguas por elaboración. Las fronteras geolingüísticas se clasifican en fronteras lingüísticas de asentamiento, fronteras lingüísticas naturales y fronteras político-lingüísticas. Las fronteras sociolingüísticas incluyen las fronteras lingüísticas de grupo, las fronteras lingüísticas de dominio y las fronteras psicolingüísticas. También se explican las características de las fronteras: pueden ser de muy bajo contraste entre lenguas lingüísticamente próximas, como el catalán y el castellano, o de muy alto contraste entre el castellano y el euskera, por ejemplo. Las fronteras pueden ser permeables y unidireccionales o recíprocas: los araneses hablan español en presencia de no araneses, pero a la inversa, los hispanohablantes del resto de España no se pasan al aranés. A la inversa, la frontera entre Saint-Georges-de-l'Oyapock, en la Guayana Francesa, y Oiapoque, en el noreste de Brasil, es bidireccional con el portugués y el francés. Las fronteras también varían según su anchura: mientras que el alemán y el polaco son muy estrechos, el occitano y la langue d'oïl están separados por una zona de transición en forma de media luna en Bourbonnais. Se utilizan diferentes tipos de representación gráfica: isoglosas (Rosenqvist, 1919, pp. 87-118), síntesis de isoglosas (Pottier, 1968, pp. 1146-1161) y similitud con colores (Berschin et al., 2008).

Cada gran parte está dedicada a una *Rumanía* distinta. Esto corresponde más a un criterio andragógico que científico (Meier, 1941). Cada uno de estos macrocapítulos se divide en cuatro o cinco mesocapítulos, a excepción de la Nueva Rumanía, que es objeto de ocho mesocapítulos. Centrémonos en las fronteras del occitano. En cuanto a las distintas variedades del occitano enumeradas en la p. 114, sorprende no ver ninguna mención al bernes, del que se ocupa Bourdieu (Milhé, 2020), ni al marchois, la variedad más amenazada (Quint, 1991 y 1996), que se incluye en un proyecto de la Agencia Nacional de Investigación (ANR). En cuanto al estatus y la vitalidad del occitano, sorprende que no se mencionan los estudios de Fonseca (2017) y Chorin (2017), que describen y analizan su uso en las *Calandretas*, escuelas de lengua occitana. Estos últimos se limitan a ser mencionados en la p. 128, pero no se presenta su funcionamiento. Un trabajo reciente sobre el aranés no se comenta en absoluto, a pesar de que trata de la vitalidad del idioma (Lehne, 2013). Es lamentable que este capítulo solo incluya una única figura sin pie de foto en la p. 118 y sin ninguna indicación de las lenguas habladas. Solo se muestran los departamentos, algunas ciudades (Avignon, por ejemplo, pero no Aix-en-Provence, a pesar de que esta última es una ciudad más grande), los ríos y las provincias históricas sin realidad administrativa actual (Quercy, Périgord, Provenza, Dauphiné). La única diferencia es que las tres zonas principales (occitano del Norte, occitano del Sur y gascón) tienen colores diferentes, pero el color del occitano del Norte prácticamente se funde con el de la langue d'oïl. El color de la zona franco-provenzal es tan llamativo que los lectores que no hayan leído el texto pueden pensar que se trata de una zona occitana.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Con todo, lo que tenemos aquí es un trabajo de consulta que servirá de base para futuros estudios geográficos, sociológicos o psicolingüísticos que actualicen estos límites. Lo único que falta es que esté disponible en acceso abierto, para ampliar su número de lectores y su citabilidad.

Referencias bibliográficas

- Chorin, É. (2017). *La comparaison des langues en contexte immersif : analyse de pratiques enseignantes en école et collège dans les Calandretas, établissements bilingues français-occitan*. Tesis de doctorado, Universidad de Toulouse le Mirail - Toulouse II. Recuperado a partir de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02021314/document>
- Gajo, L. (1996). Le bilingue romanophone face à une nouvelle langue romane : un atout bilingue doublé d'un atout roman ? *Études de linguistique appliquée* 104, 431-440. Recuperado de <https://www.proquest.com/openview/13d96105d736feb13b203aa68139b790/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817816>
- Lehne, F. (2013). *Era lengua d'usatge preferent-Aktuelle Sprachenpolitik in- und rund um die Val d'Aran* (Tesis de maestría). Universidad de Viena, Viena.
- Melo, S. & Araújo e Sá, M. H. (2010). Images du plurilinguisme et consciences [sic!] linguistique dans des clavardages romanophones (2007). *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas (RNAEL)* 4(8), 171-181. Recuperado a partir de <https://revistas.nebrija.com/revista-linguistica/article/view/150>
- Milhé, C. (2020). Les étranges relations au béarnais de Bourdieu. *Lengas* 87. Recuperado a partir de <https://doi.org/10.4000/lengas.4401>
- Quint, N. (1991). *Le parler marchois de Saint-Priest-la-Feuille (Creuse)*. Limoges: La Clau Lemosina.
- Quint, N. (1996). *Grammaire du parler occitan nord-limousin marchois de Gartempe et de Saint-Sylvain-Montaigut (Creuse): Étude phonétique, morphologique et lexicale*. Limoges: La Clau Lemosina.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43444>

Acoger lo indecible

Salas Guerra, M. (2023). *Sobrellevar la porción de noche* (123 pp.). Buenos Aires: Abisinia.

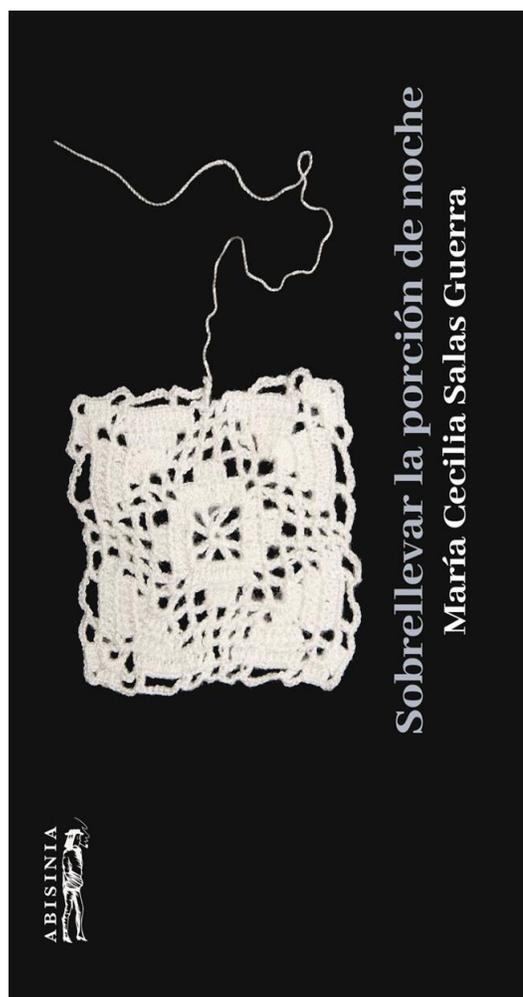
Carolina Villada Castro

Universidad de Antioquia, Colombia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2302-6460>

carolina.villadacastro@gmail.com

Recibido 22/09/2023



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En esta obra narrativa próxima a la prosa poética, se hibridan la narración, el ensayo y la escritura fragmentaria. Su narradora anónima nos dibuja un retrato familiar también anónimo a partir de sus grietas, de sus fisuras y sus resquebrajamiento mientras usa el estilo libre indirecto. En el flujo narrativo poco a poco se dejan oír multiplicidad de voces que dan cuenta del carácter dialógico y polifónico del continuo monólogo interior, así como del plurilingüismo literario de la exuberante gama de registros que van desde el habla popular colombiana hasta la reverberación de las voces de poetas y filósofos que acompañan las meditaciones y desconciertos de su singular narradora. Precisamente, su título nos recuerda el poema de Emily Dickinson “En mi flor me he escondido”:

Sobrellevar nuestra porción de noche
o nuestra parte de mañana,
llenar nuestro vacío de alegría,
llenarlo de desdén.
Aquí una estrella, allá una estrella.
Algunas pierden el camino.
Aquí una bruma, allá una bruma.
Después, ¡el día! (Dickinson, 2019, p. 20)¹

De este modo accedemos al umbral de este relato que nos sumergirá en la condición humana desde sus fragilidades, sus absurdos, así como en la fascinación por aquello que nos excede e interpela. La trama se desenvuelve entonces en tres partes que nos van desplegando las distintas variaciones de la noche: “Desconciertos”, “Des-encuentros” y “Una materia frágil”.

En la primera parte, “Desconciertos”, la primera variación de la noche se sitúa en el espacio-tiempo enrarecido de la pandemia. La narradora esboza entonces el asedio de la contingencia de la que obstinadamente intentamos huir siempre en vano, mientras se toma nuestra cotidianidad, la cual se va trastocando poco a poco en hastío por el exceso aturdidor de información de los medios de comunicación masivos que redundan en el encierro impuesto y en la vida espectral en la que se comienza a deambular.

Este rumor vacío del pánico generalizado ocasiona el miedo y la angustia en los que los personajes se repliegan silenciosamente como intentando evadirse de la incertidumbre, más aún, de la fragilidad humana que fulgura, así en “Lentitud” afirma la narradora: “en la espera el ser humano se asoma, de modo apacible o con desesperación, al fondo incierto donde se mece su propia vulnerabilidad” (Salas, 2023, p. 64).

Contrastan entonces las presencias silenciosas de los “no humanos” que acompañan, distraen, liberan, invocan y vinculan a los ausentes. Así, en un fragmento de “Rosas amarillas” se dice:

hoy en la tarde ha visto despuntar en el jardín una rosa amarilla, es una especie minúscula, que conserva ese color solamente un par de días, luego, mientras acaba de abrir, se hace fucsia, hasta que caen uno a uno los diminutos pétalos. Observa conmovida la pequeña rosa que invoca el nombre de la mujer que ha fallecido hoy. Así que la diminuta rosa entona un canto silencioso y retribuye el gesto. Su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

color y sus formas aparecieron hoy para celebrar y agradecer la vida de aquella mujer. “vacío, aliento, vacío” ¿qué otra cosa es la vida”. (Salas, 2023, p. 62)

En la segunda parte, “Des-encuentros”, la variación de la noche se bosqueja esta vez a través del recuerdo y relato de las grietas y fisuras que bordean los trazos del retrato familiar. El absurdo a la base de las relaciones familiares yace entre las hendiduras más profundas del antiguo y actual retrato en el que poco a poco se perfilan cada vez más nítidamente los rasgos del déspota, el padre, y de la déspota, la abuela paterna, herederos comunes de esa ley patriarcal que como el Dios del Antiguo Testamento sin nombre ni rostro apenas ordena mientras sostiene el continuo malestar que transforma los encuentros familiares en desencuentros cotidianos banalizados o silenciados para sostener estas extrañas relaciones. Así en “Palabras del miedo” se retrata bien la presencia dominante del padre:

el padre ha gobernado bien los asuntos familiares en el límite de la ley, como un fonambulista sobre la cuerda floja de los propios límites y de las limitaciones del mundo. También, ha vivido aferrado a su poder, asumido como superioridad masculina, un poder de imponer su voluntad, o de segregar a los otros cuando proceden en desacuerdo con él. (Salas 103)

Sin embargo, entre las resquebrajaduras de este retrato familiar también fulguran las complicidades anónimas entre madre e hija, las solidaridades femeninas entre hermanas, las risas e ironías que comparten estos personajes anónimos que se burlan del sinsentido que los acerca y los distancia. A propósito, en “La puerta” la narradora rememora una de estas escenas de absurdidad e hilaridad:

Esta fue la primera gran *reforma* de las muchas llevadas a cabo por el padre. La recuerda con nitidez y desconcierto, y a medida que pasan los años le parece surrealista, un eslabón en la cadena de absurdos que todos han visto salir de la cabeza y de las manos del padre. (Salas, 2023, p. 88)

Esta oscilación entre la absurdidad de las relaciones familiares, la ironía y el humor, les permite a los anónimos personajes asemejarse a una compañía del teatro del absurdo que logra carcajearse de la absurdidad compartida, uno de los momentos más vitalistas de esta singular trama.

Paralelamente, esta segunda parte se cierra con un conmovedor retrato del declive del déspota, de su fragilidad, de su miedo y de su soledad en el seno de la vejez. La desmemoria lo convierte en otro para sí, esta socava su antiguo poder y control, la enfermedad revela consigo la alteridad del cuerpo que aparece en su excedencia:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hoy tiene miedo de la muerte, de la soledad, de lo desconocido, de su memoria que juega al gato y al ratón con él, de su estado de ánimo que oscila entre la ofuscación sin motivo alguno y el alelamiento en el que se abandona de tanto en tanto, en blanco, ausente. (Salas, 2023, p. 103)

En la tercera parte, “Una materia frágil”, se despliega la tercera variación de la noche, a la vez que arribamos al clímax de la narración. Al modo de un réquiem o adagio, el relato conlleva a su centro excéntrico: a la enfermedad y al morir de la madre. De este modo, en “Las manos” la narradora esboza el momento doloroso del morir del otro amado, aquel que las palabras intentan acoger en su misma fragilidad y en una tentativa vana de responder al duelo: “Gracias, por una vida que, secretamente, decidió apartarse de las oscuras turbulencias que la asediaban. Gracias por el silencioso coraje de vivir sin derrochar ni alardear, y para morir sin dramatizar” (Salas, 2023, p. 113). Este es precisamente uno de los momentos más líricos de la narración, allí donde la porción de noche se torna más abismal, intensa y fascinante, pues, aun allí, la fragilidad de la palabra emerge para acoger al ausente, ellas sobreviven incluso trasmutadas en silencio y música fúnebre: “la muerte crece y las palabras suenan precarias, tímidos soplos que prefieren evitar el frenesí; eligen la quietud en la que el silencio se hace oír como los copos de nieve sobre las pestañas” (Salas, 2023, p. 116).

Precisamente, esta sobrevivencia de las palabras es la que traza el bucle narrativo: la palabra del sobreviviente se dona a la ausente que otrora fuere quien diera la lengua, quien acompañara los primeros balbuceos, las primeras palabras: “esas letras son el don y la huella de la madre” (Salas, 2023, p. 120). El morir de la madre se sucede entonces con la necesidad de nombrar el dolor indecible de su ausencia, que el relato acoge con la reverberación infinita intentando asumirla poéticamente.

En la constelación de la literatura y filosofía contemporánea, *Sobrellevar la porción de noche* de María Cecilia Salas Guerra evoca la relación entre escribir, morir, sobrevivir, que poetizaran y pensarán Paul Celan, Maurice Blanchot, Jacques Derrida o, en nuestra constelación poética colombiana, María Mercedes Carranza². Finalmente, destacamos la delicada composición del libro que pone en resonancia las fotografías de los tejidos de la madre y la escritura misma, como dos modos de dibujar y errar en el vacío, en medio de la negra noche, ante lo desconocido y excedentario, ante el morir y el sobrevivir que hacen de este relato un entrañable *textus* que se teje y desteje con la fascinación y la hospitalidad con lo indecible.

Notas

¹ Dickinson, E. (2019). *En mi flor me he escondido Antología* (José Manuel Arango, Trad). Bogotá: Editorial Universidad Externado de Colombia.

² Nos referimos específicamente a obras como: Blanchot, M. (2001). *El último en hablar* (Alberto Ruiz de Samaniego, Trad.). Madrid: Editorial Tecnos; Celan, P. (2002). *Obras completas* (José Luis Reina Palazón, Trad.). Editorial Trotta; Derrida, J.(2002). *Schibboleth. Para Paul Celan* (Jorge Pérez, Trad.). Madrid: Editora Nacional; Carranza, M. (2004). *Antología*. Bogotá: Editorial Universidad Externado de Colombia.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43440>

Sobre diccionarios y enciclopedias: Borges y las mil (y más de una) entradas

Schwartz, J. (dirigido por) (2023). *Borges babilónico. Una enciclopedia* (626 pp.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

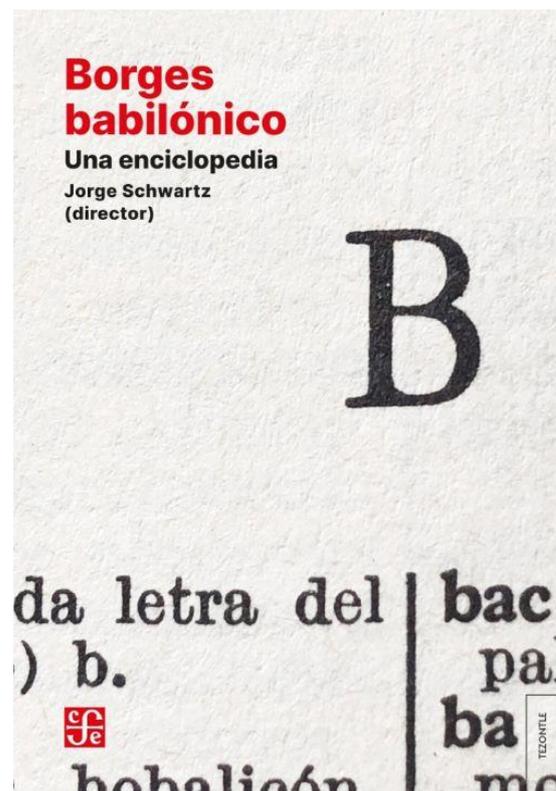
Pablo Gasparini

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

ORCID: 0000-0002-7416-8565

pablogasparini@usp.br

Recibido 16/09/2023 Aceptado 31/10/2023



En el prólogo a *El informe de Brodie*, Jorge Luis Borges se refiere a un famoso diccionario “dont chaque édition fait regretter la précédente” (Borges, 1989b, p. 400). En nota a pie de página de su ensayo “El arte narrativo y la magia” alude a otro libro del mismo género en el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Pablo Gasparini, Sobre diccionarios y enciclopedias: Borges y las mil (y más de una) entradas, pp. 355-359.

que el término “Sirena” se define como “supuesto animal marino” (Borges, 1989, p. 228). La ironía con la que Borges describe este “diccionario brutal” no traiciona la forma en que el autor argentino suele ponderar este tipo de obras tan frecuentes y afín a su mundo biográfico y literario. De Rubén Darío dirá que “amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse*” (Borges, 1989, p. 122) y, de seguir con esta singular relación entre amoblamiento y diccionario, en su cuento “La señora mayor” afirma que la presencia del Diccionario Hispano-Americano de Montaner y Simón en la casa de la señora María Justina Rubio de Jáuregui obedecía a que “lo pagaban a plazos y por el mueblecito correspondiente” (Borges, 1989b, p. 427). ¿Qué diría esa voz irónica de Borges sobre un diccionario sobre su propia obra y vida?

Borges babilónico: una enciclopedia, organizado por el investigador, crítico y profesor argentino-brasileño Jorge Schwartz, es el resultado de un ambicioso trabajo en equipo que, iniciado hacia fines de la década de 1990 por alumnos de la Universidade de São Paulo, se propuso elaborar un glosario que funcionase a manera de guía de lectura de la obra de Borges para el público local. La propia naturaleza del proyecto demandó la colaboración de renombrados lectores, especialistas e investigadores que acrecieron las entradas de aquel primer proyecto. Consultar la lista de colaboradores es ya, de por sí, un ejercicio que muestra el carácter babilónico (en su sentido de monumental) de esta propuesta. Entre esos nombres, de la talla de Michel Lafon, Ricardo Piglia, Emir Rodríguez Monegal, Beatriz Sarlo y Patricia Artundo figura la del propio Jorge Luis Borges con una ficha biográfica sobre sí mismo, elaborada como epílogo a sus *Obras Completas* de 1974. En un transfronterizo *continuum* entre Argentina y Brasil que ha caracterizado toda la vida académica de Jorge Schwartz, encontramos colaboraciones de destacados investigadores brasileños (o actuantes en Brasil) como Ana Cecilia Olmos, Davi Arrigucci Jr., João Adolfo Hansen, Julio Pimentel Pinto, Leyla Perrone-Moisés, María Augusta da Costa Vieira entre otros, además de las del propio Jorge Schwartz. Descubrir, además, en un mismo espacio a Alberto Manguel, Daniel Balderston, Edgardo Cozarinsky, Gonzalo Aguilar, Julio Schwartzman, Pablo Rocca, y Saul Sosnowski es un saludable ejercicio de diálogo entre academias, cuando no de reencuentro extraterritorial, una conjugación de voces que auspicia las resonancias entre las diferentes entradas, haciendo de esta enciclopedia un entramado que llama a un lector inquieto y capaz de circular de forma azarosa y gozosa por las más de mil entradas dispuestas, a la manera de la famosa enciclopedia china, en estricto orden alfabético.

Muchas de las colaboraciones poseen una función netamente informativa, de clara reposición de datos que bien pudieran ser parte de una edición crítica de la obra de Borges. Aparecen aquí nombres de personajes históricos, literarios o de autores y lugares que permean el universo borgeano. Podremos saber así, por ejemplo, quién fue el filósofo neoplatónico Alejandro de Afrodiasias, una entrada escrita por Henrique Nunes Canever que aporta luz sobre un nombre difícilmente conocido por el lector no especialista. De la misma manera, y recorriendo la primer letra del alfabeto, podremos saber que “Adrogué” es una “pequeña localidad cerca de 20 kilómetros al sur de la ciudad de Buenos Aires” (30) además de ilustrarnos, gracias a la cuidadosa entrada de Paulo Ferraz de Camargo Oliveira, sobre la presencia de la quinta y hotel de esta localidad en las ficciones y ensayos borgeanos. Sin ser ni un lugar ni un importante y tal vez olvidado nombre, nos sorprende por aquí, por la letra A, la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Pablo Gasparini, Sobre diccionarios y enciclopedias: Borges y las mil (y más de una) entradas, pp. 355-359.

explicación de lo que es un “Alfajor”, entrada culinaria (escrita a dos manos por Pablo Martínez Gramuglia y Paulo Ferraz de Camargo Oliveira), capaz de recobrar las especificidades del alfajor santafecino, aquel con el que el Borges, en su cuento “El Aleph” se aparece en su visita de 1934 a la casa de Carlos Argentino Daneri para recordar, una vez más, otro nuevo y melancólico aniversario de la fallecida Beatriz Viterbo.

Es un gran logro de esta babilónica enciclopedia que aportes de ese tenor, entradas de breve reposición hipererudita o de información cultural se conjuguen de forma natural y algo impúdica, con otras de desarrollo más reflexivo. Este relieve heterogéneo de *Borges babilónico* lo salva del carácter somniferamente uniforme que pueden llegar a tener este tipo de propuestas. Un organizador (o un director como aquí prefiere, con toda razón, presentarse) no es un narrador, pero no por esto es imposible percibir su presencia, en este caso una notable ductilidad, una índole de humor capaz de aportar flexibilidad y resistencia a la monótona sistematicidad en que puede recaer un diccionario. La asimetría y singularidad de las entradas es lo que preserva a *Borges babilónico* de este riesgo intrínseco al género.

Por entradas de carácter más reflexivo me refiero a aquellas que el propio director prefiere llamar “entradas temáticas” (14). Podemos considerar como ejemplo de este tipo de aportes la entrada “criollo” escrita por Ana Cecilia Olmos. Considerando el desafío de un término que, como se dice en esta misma entrada, se caracteriza por su “densidad semántica” e “inestabilidad conceptual” (182), esta colaboración consigue trazar una precisa arqueología que releva los principales sentidos del vocablo. Así, al recalcar finalmente en su acepción argentino/gauchesca, se describe con extraordinaria objetividad la dimensión ideológica del criollismo en la literatura argentina y su particular apropiación por Borges, capaz de hacer de William Henry Hudson un autor tan legítimamente criollo como el propio José Hernández. La entrada sobre *Ficcionario* (232), antología de textos de Borges realizada por Emir Rodríguez Monegal, constituye otro buen ejemplo de estas “entradas temáticas”. Aun cuando *Borges babilónico* no tenga como una de sus directrices reseñar la extensísima fortuna crítica sobre la obra del escritor argentino, esta referencia, de la autoría de Julio Pimentel Pinto, describe el esfuerzo de comprensión de la obra borgiana inherente a la antología de Rodríguez Monegal y lo que ella tendría de “propuesta de interpretación de los procedimientos literarios borgianos” (232). La reseña se convierte así en una fina indagación de la forma en que el crítico uruguayo estableció cierta comprensión de Borges, lo que hace de esta entrada una suerte de puerta de acceso, en miniatura, al universo del autor de *Ficciones*. Entre los muchos ejemplos de la calidad de estas contribuciones más extensas, quisiera señalar, por último, la entrada “Piglia y Borges” elaborada por Adriana Rodríguez Pérsico. Se trata no tan solo de una rigurosa descripción de la manera en que Piglia ha asimilado a Borges crítica y literariamente, sino de un verdadero contrapunto entre ambos autores. Este diálogo no se establece tan solo con los textos más previsibles de Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi* y *Respiración artificial*, sino también con las cuatro clases abiertas que bajo el título de “Borges por Piglia” (561) el crítico y escritor argentino brindó para la televisión pública en 2013. El reenvío de estas entradas más extensas y desarrolladas a otras de igual tenor (por ejemplo, la forma en que “criollismo” remite a la de “Buenos Aires” elaborada por Beatriz Sarlo o la de “Ficcionario” a la de “Bustos Domecq” por Gonzalo Aguilar) estimula y explora la potencialidad de un texto que se ofrece abierto y dado



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Pablo Gasparini, Sobre diccionarios y enciclopedias: Borges y las mil (y más de una) entradas, pp. 355-359.

a los juegos e intereses del lector. El “Índice de entradas”, el “Índice de colaboradores” y el esmerado “Índice de nombres” agregados al final del volumen fortalecen estas posibilidades de infinita y, quizás, lúdica combinatoria. Asoma aquí la sombra de Julio Cortázar, proyectada ya desde el propio título de esta enciclopedia (“Borges Babilónico” es la forma en que el autor de *Rayuela* se refiere a Borges en *Cartas a los Jonquières*).

Tanto en las entradas más breves como en las más extensas rige, de todos modos, un mismo criterio: el de la búsqueda de cierta objetividad, de cierta claridad y precisión. En entrevista de la revista brasileña *Istoé*, el director Jorge Schwartz no duda en la filiación de este aspecto: “Sigo o padrão do meu mestre Antônio Cândido, para quem a clareza foi sempre uma arte” (en Giron, 2017, web).

Este reconocimiento a Cândido vuelve a hablarnos de la génesis brasileña del proyecto. *Borges babilónico. Una enciclopedia* es una traducción, corregida y aumentada, de la edición original publicada en portugués en 2017 por Companhia das Letras. La edición en español aumenta a 75 los 66 colaboradores iniciales. Entre las nuevas entradas, el propio director destaca la elaborada por Antonio Fernández Ferrer sobre el editor Franco Maria Ricci, también la referida a Ever Mendez, director del periódico *Martín Fierro*, escrita por Carlos García Hamburgo y la pormenorizada entrada temática sobre “nazifascismo” por la franco-argentina Annick Louis. Algunas de estas contribuciones poseen la originalidad de incluir títulos de obra crítica, como la que comentábamos más arriba sobre *Ficcionario* de Emir Rodríguez Monegal. Debido a su repercusión, se incorpora una entrada sobre el *Borges* de Adolfo Bioy Casares, escrita por Isabel Stratta y se repara un lapsus de la primera edición al añadirse una entrada sobre Bustos Domecq por Gonzalo Aguilar. “Emma Zunz” por Horacio González se suma a la galería de algunos personajes emblemáticos que ya aparecían en la edición brasileña como Pierre Menard, Ts`ui Pên y Beatriz Viterbo (esta última de autoría de Adriana Astutti, una de las fundadoras de la editorial rosarina de mismo nombre). A las referencias de revistas cruciales en la biografía borgiana como *Sur*, *El hogar* y *Los anales de Buenos Aires* se agrega ahora la hasta hace poco ignorada *Revista multicolor de los sábados*.

Procurábamos imaginar al inicio de esta reseña qué diría la voz de Borges, esa voz cuyo tono era, según Beatriz Sarlo, el de la “suspensión dubitativa” (Sarlo, 2008, p. 20), de un diccionario sobre su universo. Ampliando nuestro ejercicio de imaginación, podríamos preguntarnos qué diría, más apropiadamente, sobre una enciclopedia, género que diferentemente al del diccionario se propondría, según la acertada (y borgiana) definición de Daniel Balderston en el propio *Borges babilónico*, como una obra no solo de consulta, sino de lectura. Es claro que no sabremos esa respuesta, pero a juzgar por la apuesta de *Borges babilónico* a la claridad, a la deriva hipertextual y a, en definitiva, una relación con el saber mediada, precisamente, por la lectura, podríamos arriesgar que hubiera azuzado, muy probablemente, su hedónica curiosidad.

Referencias bibliográficas

Borges, J. L. (1989a). El arte narrativo y la magia; *Evaristo Carriego*. En Autor, *Obras Completas 1 (1923-1949)* (pp. 226-232 y (pp. 97-172). Buenos Aires: Emecé.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Pablo Gasparini, Sobre diccionarios y enciclopedias: Borges y las mil (y más de una) entradas, pp. 355-359.

- Borge, J. L. (1989b). *El informe de Brodie*. Em Autor, *Obras Completas 2 (1952-1972)* (pp. 398-450). Buenos Aires: Emecé.
- Giron, L. A. (2017). Schwartz, Jorge: 'Borges virou panaceia universal' [Entrevista a Jorge Schwartz para la revista *Istoé*, 18/08/2017]. Recuperado de <https://istoe.com.br/jorge-schwartz-borges-virou-panaceia-universal/#:~:text=Borges%20virou%20a%20panaceia%20universal%20para%20muitos%20intelectuais.,Sim%2C%20Borges%20virou%20panaceia%20universal>.
- Sarlo, B. (2008). *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia do capitalismo*. São Paulo: Iluminuras.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Pablo Gasparini, Sobre diccionarios y enciclopedias: Borges y las mil (y más de una) entradas, pp. 355-359.