

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

## Ensayo, aporía

**Gonzalo Rojas G.**

(Informe Seminario Final para optar al grado de Licenciado en Literatura con Mención en Lengua y  
Literatura Hispánica)

Profesores Guía: David Wallace C. Sergio Caruman

**2002**



<b>Ensayo, aporía .</b>	<b>1</b>
I . .	1
II .	8
III . .	17
<b>Bibliografía .</b>	<b>23</b>
<b>Apéndice 1 .</b>	<b>29</b>
Autobiografía de una lectura . .	29
1 .	30
2 .	31
(De las luces que a lo lejos) .	34
4 (Mitología) .	35
Nota a un amigo francés <sup>110</sup> : .	36
En torno a los intelectuales . .	37
<b>Apéndice 2 .</b>	<b>42</b>
Modernidad y posmodernidad en una relación aproximativa con el problema de la (negatividad) estética .	42
I . .	43
Excurso sobre algunas digresiones en Benjamin . .	47
II Excurso sobre el «fin del arte» en Hegel (Aproximaciones al problema de la negatividad estética) . .	51
2 .	53
Aproximaciones al problema de la negatividad estética . .	55
4 .	59
<b>Apéndice 3 .</b>	<b>65</b>
Conversación entre Juan Luis Martínez y Jaime Goycolea <sup>174</sup> .	65

<sup>110</sup> Fragmento de una carta dirigida a mi amigo francés Sébastien Gardette.

<sup>174</sup> Publicada en: Descontexto, Nro. 4, diciembre, 2002.



---

# Ensayo, aporía

## I

*Incipit parodia [comienza la parodia], no cabe ninguna duda...»*

**NIETZSCHE**

*—¿cómo expresarse de otro modo sin ponerse a sí mismo en entredicho?—*

**MAURICE BLANCHOT**

Ensayo, aporía; entre ambos términos podemos hallar una relación insuficiente o un vacío meramente expositivo que une dos grafemas en el mismo momento de su desunión, como, por lo demás, siempre ocurre en primer lugar; relación de desesperación, entonces, por alcanzarse el uno al otro en la relación misma, en la comunicabilidad de la pregunta por esa relación: «ensayo, tal vez, la aporía», habría que decir bajo la exigencia de la continuidad y mientras, también, se esté velando en la *escritura de un ensayo sobre la aporía* la exposición de lo incommunicable. Sin embargo, ese «sobre» o «acerca de» o «a propósito de» impondría la objetivación de la aporía bajo un conjunto en donde ya aparecería hallada en un espacio seguro y perfectamente demostrable, un lugar, en una palabra, *cierto*. Pero bastaría con una *sacudida* de ese lugar para que estas dos palabras, aún no definidas, corrieran explanadas distintas sin distinguirse de la

explanada, informándose, a lo lejos, de la escritura de un ensayo otro, ajeno, en donde la problemática de la «demostración» y la pregunta por la «explicación», aparecerán (pero esto no se sabrá más que en su camino), quién sabe, negativamente trasladadas a una suerte de imposibilidad que nunca se puede desarrollar del todo: no ya, como podría pensarse, por un sometimiento de ambas a la (in)coherencia de un discurso fragmentario, ni tampoco necesariamente como una expresión epocal de incomunicabilidad en donde la teoría (y quienes detentan, institucionalmente, su quehacer) habla solamente para sí misma, sino precisamente en tanto se trata, en rigor, de *no demostrar nada*, no explicar nada<sup>1</sup>, sin ser ésta —la (im)propia nada de la explicación— una negación cerrada a todo cuanto las podrá arrastrar la escritura —pues si esta se vislumbra en una negación, es considerada gracias a la apertura de un espacio otro que conlleva, en el exceso de su proliferación, el simple aunque «desastroso» gesto de apartar la vista<sup>2</sup>. Luego, la posibilidad de una «introducción» —ésta, la que ahora *podría acontecer*— como «presentación» y delineamiento de lo posterior o, en otros términos, «cartografía» de lo aún no trazado (de lo que, en el trazo, traicionará su propia introducción: traición que todavía puede traicionarse a sí misma<sup>3</sup>), no tenga, en el sentido teleológico del sentido, solamente *un sentido* o sentido alguno. «Una tesis sobre nada», se dirá. En efecto, pero es también, *aunque no lo quiera* (y la cuestión de la «intencionalidad» permanece, desde ahora, despojada entonces de cualquier anterioridad, de cualquier «ontoteología» de la escritura): una seña. Más que una seña: una amenaza. Más que una amenaza: el problema de decir esa amenaza: otra vez, aún ahora definida, *la escena interminable de la aporía*. Hacer, sin embargo, la «seña» de la aporía no es más que un obstáculo difícil por el cual, sin duda, la propia aporía puede definirse de un modo absoluto, negándose en el impostergable momento en el cual se halla precisamente como lo que no tiene

<sup>1</sup> Para mantener, precariamente, la seducción: «Una cosa que queda explicada deja de interesarnos». Nietzsche lo había advertido (*Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1983, p.94), anteriormente al primer Breton: «Creo que todo acto lleva en sí su propia justificación, por lo menos en cuanto respecta a quien ha sido capaz de ejecutarlo; creo que todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz al que cualquier glosa, por ligera que sea, siempre debilitará. El solo hecho de que un acto sea glosado determina que, en cierto modo, este acto deje de producirse.» André Breton, *Primer manifiesto del surrealismo*, en: Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1998, p. 319.

<sup>2</sup> Esta negación, en términos de un testimonio de lectura y de escritura, posee un doblez interesante. Mientras que en Barthes tal *desviación de la mirada* corresponde a un gesto en donde lo negado se suprime en función no ya de una contradicción socrática («obligar al otro al supremo oprobio: *contradecirse*»), sino en cuanto ocurre gracias a ella la «aparición» positiva de otro objeto que permita, desde allí, el desplazamiento singular, la *Mathesis singularis* de un cuerpo que es también varios cuerpos, de una cita o de «un rostro», que «no es sino una cita» (Vid. Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1991), en Nietzsche, el gesto de «apartar la vista», corresponde necesariamente al «Dios sufriente» que con ese movimiento (entonces signo platónico de una «fatiga fisiológica»), crea el mundo. ¿Qué quiere decir esto para el sujeto (de la escritura, de la lectura)? ¿«Conócete a ti mismo»...«Pero no demasiado» (como ordena la inscripción de los dioses en el Templo de Apolo)? Sin duda, en el caso del Nietzsche genealogista, significa que la escritura no puede separarse de una rigurosa —aunque jamás totalizante— *vista* hacia la moral, entendida ésta también como un texto cuya disposición deja al descubierto, como «toda la historia de la moral», ciertas argucias, ciertos campos inciertos de una autodisciplina —de un *ethos* del ascetismo pero también ateísmo, al fin y al cabo— *inscrita* ideblemente sobre el cuerpo. (Véase, respecto al «Dios sufriente», *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1996; y, con respecto a la moral como texto, Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Madrid, Pretextos, 1998).

---

medida alguna de definición; «contra-seña» cubierta, entonces, para ser en-señada gracias al olvido de la aporía, olvido sin el cual la escritura y la enseñanza aparecen como gestos imposibles en tanto imposibilidad de la imposibilidad o, en el exceso mismo de la teoría cuando nos interrogamos por ella y sus condiciones de posicionamiento ante la aporía, como «la teoría universal de la imposibilidad de la teoría»<sup>4</sup>. Enseñanza, pues, que implicaría obligatoriamente ya una cierta trascendencia, una *euporía* de la *aporía*<sup>5</sup>, un espacio inter-rogativo y un abismo, una separación fundamental —y tal vez infinita— entre maestro y discípulo, «separación que será, desde ahora, la medida de todas las otras distancias y de todos los otros tiempos» y que en modo alguno se libera del habla de esta relación (habla que traspasa y que es traspasada, habla fragmentaria y habla continua), en la cual «el maestro no está destinado a allanar el ámbito de las relaciones, sino a trastornarlo; no a facilitar los caminos del saber, sino, en un principio, a hacerlos no sólo más difíciles, sino propiamente infranqueables (...) Ahora bien, conocer por la medida de lo 'desconocido', ir a la familiaridad de las cosas conservando su extrañeza, referirse a todo por la misma experiencia de la *interrupción* de las relaciones, no es más que oír hablar y aprender a hablar. La relación del maestro con el discípulo es la misma relación de la palabra, cuando en ésta lo inconmensurable se hace medida y la irrelación, relación»<sup>6</sup>. (¿Qué ocurre cuando el discípulo —el lector— sospecha también hablar el

<sup>3</sup> Hablamos, entonces, de una cierta traición al saber, traición desde la cual el saber «no dice» ya «que sepa algo, sino que sabe de algo»; hablamos, en esta «Mathesis» infinita, no situados «frente» a un objeto y, por tanto, no *sobre* la literatura, sino junto a ella en la medida en que «la literatura hace girar los saberes (...), trabaja en los intersticios de la ciencia, siempre retrasada o adelantada con respecto a ella. (...) En la medida en que pone en escena al lenguaje —en lugar de, simplemente, utilizarlo— engrana el saber *en la rueda de la reflexividad infinita*: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático.» Roland Barthes, «Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France», en: *El placer del texto y lección inaugural*, México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 2000. pp. 124-125 (el subrayado es mío). En esta «trampa dramática» al saber, como una puesta a prueba de la propia literatura consigo misma, cabe también la traición a la tradición por la que la «fuente» o la «cita» en tanto pertenencia del infinito del lenguaje, es decir, en cuanto *posibilidad* en sentido de ilimitación, no necesita ser respaldada (como sería el caso de una ciencia social de la literatura) por un criterio de verdad. La fuente, pensada toda ella como origen, se encuentra de este modo vacía y vaciada por la literatura misma, puesto que la tradición enciclopédica arrastrada consigo, obstruye cualquier idea de visibilidad hacia un supuesto «origen» de la literatura. En este sentido, véanse tal vez todas las «fuentes» (enciclopedias, diccionarios, almanaques, escritores, pintores, etc.) que Borges hace girar según un eje que las requiere en cuanto cita de autoridad, pero que al mismo tiempo desestabiliza los códigos del discurso del saber y lo pone en un entredicho a favor de la invención no como «falsación», sino en tanto se trata del lenguaje en todo cuanto en el lenguaje es posible: el final borramiento del sujeto que no obstante lo sigue pronunciando para también traicionar, en términos narratológicos, su traición: «Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó. Yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme». Jorge Luis Borges, «La forma de la espada», en: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1997. p. 186.

<sup>4</sup> Paul De Man, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990, pp. 11 -37.

<sup>5</sup> «Aporía (en griego, ? π ο ρ í α): obstáculo que impide el paso, de *aporein*, no saber cómo salirse de una cosa, no saber qué hacer; lo difícil y sin salida es *aporos*). Perplejidad que se produce en el entendimiento al presentársele dos afirmaciones plausibles, o dos razonamientos contrarios fundados ambos en buenas razones. Se llaman a veces también antinomias o paradojas. Lo contrario a la aporía es la *euporía*, en griego, camino de tránsito fácil». *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Herder, 1992, 2da. Edición.

habla del maestro —el texto—? ¿Debe sospechar que, a su vez, el maestro no tiene un habla única y que, gracias a ello, cabe la posibilidad, aunque tendenciosa, de que a él también lo hablen? Desde ese momento, en donde la relación se resquebraja por una suerte de conciencia del poder absoluto de la palabra en el lugar absoluto —y totalmente absuelto de lo absoluto— del maestro, la propia conciencia del discípulo se torna una desgracia, pero desgracia que está y estará siempre interrumpida por el acto de su escritura, «desgracia interminable del discípulo que consiste quizás en que no sabe, o en que todavía se oculta a sí, que, como la verdadera vida, el maestro está quizás siempre ausente»<sup>7</sup>.)

La *dispositio* de la aporía (pero, ¿puede tenerla acaso?<sup>8</sup>), en estos términos, funcionaría entonces gracias a una desestabilización de los códigos de una verdad aguardada no ya desde un lugar seguro (lugar presupuesto por todo productor de ironías y que posee los derechos de la soberanía socrática ante «el otro contradicho»<sup>9</sup>), sino lugar cuyo motor discursivo, cuya supuesta *fuerza* o *profundidad*, se sostiene, *autoconsciente*, desde el centro vacío de una verdad como cualquier otra: de una verdad que (no) acontece en su caída: una verdad, entonces, arruinada<sup>10</sup>. La verdad funciona, desde ese momento, como un predicado en el sentido de contingencia: no es ya más una necesidad<sup>11</sup>; no verifica una relación ontológica más allá de su pregunta y «como» pregunta, de manera que si esta es acaso *la* verdad de la verdad, o más aún, si es este su *poder* (poder (de) estar vacía), su significancia entonces adquiere los ropajes de una ausencia en desaparición, ausencia amenazante en continua retirada, ausencia tan ausente como el sujeto que la profiere —tan ausente como un dios<sup>12</sup>.

No sería tan aventurado suponer y disponer a la aporía como un escenario o un

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, pp. 30-31.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, «Cogito e Historia de la locura», en: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 48.

<sup>8</sup> «La figura retórica de *aporía* (literalmente “duda”), en que el autor señala de antemano una duda real o fingida *sobre la verdad de sus propias afirmaciones*, podría ser considerada como el mecanismo estilístico favorito del lenguaje irónico, tanto en la ficción de tipo más “realista” como en las obras de historia escritas en un tono autoconscientemente escéptico o que son “relativizantes” en su intención.» Hayden White, «La poética de la historia», en: *Metahistoria*, México D.F., FCE, 1992, p. 45. (El subrayado es mío.)

<sup>9</sup> Lo cual, desde las consideraciones sobre la aporía, puede resultar solamente como la «Ficción de un individuo (algún M. Teste al revés) que aboliría en sí mismo las clases, las exclusiones, no por sincretismo sino por simple desembarazo de ese viejo espectro: *la contradicción lógica*; que mezclaría todos los lenguajes aunque fuesen considerados incompatibles; que soportaría mudo todas las acusaciones de ilogicismo, de infidelidad, que permanecería impasible delante de la ironía socrática (obligar al otro al supremo oprobio: *contradecirse*)». Roland Barthes, en: op.cit., p. 10.

<sup>10</sup> «La dificultad de esta cuestión puede resumirse en la afinidad que crea el latín entre el acontecimiento (el caso, *casus*), proveniente de *cadere* (caer) y la ruina, que viene de *ruere* (caer, desmoronarse)». Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas. Europa, el Museo*. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998, p.25.

<sup>11</sup> Vid. Saul Kripke, «Identidad y necesidad», en: Luis M. Valdés Villanueva, *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje*, Ed. Tecnos, Universidad de Murcia, 1991, pp. 98-130.



---

*continuum*, algo que estaría siempre, siempre visible y absolutamente-ahí, algo que mantuviese, por eso mismo, una relación constante con lo invisible. Y suponer, también, que uno de los lugares paradigmáticos por donde el escenario comienza a oscurecerse y la *alfombra de la aporía* a escaparse —como quien escapa de casa— está constituido en Occidente por la sospecha de Platón cuando se *descubre* a sí mismo en el hecho de que en última instancia el discurso (el suyo, el de todos) siempre acabará, desde él, en una escritura como desplazamiento obligatorio hacia «otro lugar» que, de algún extraño modo, en el traspaso del sentido, en el movimiento de la lectura, en el sometimiento a la coherencia e incluso en el mandato de la cohesión, lo pierde y se pierde ya para siempre. Lugar, pues, que debido sólo a su sospecha no solamente se encontrará en un devenir antagónico a esa Tierra Prometida de la Idea, sino que además y antes que todo, para aparecer, debe suprimirla en un simulacro<sup>13</sup>. Des-cubrimiento (ya tarde, ya en el escenario), de un significado cuyo itinerario implicaría también un retorno al estado imposible de la superficie, de una pura inscripción, de *glosopoiesis*<sup>14</sup>; estado desde el cual sería necesario, bajo la vacuidad que anticipa a la pregunta, preguntar sobre un centro ficticio al que no se llega a tocar pero sí, en cambio, a erosionar; centro que no concierne mientras a él no le concierne en absoluto la pregunta. Una trazada antinómica<sup>15</sup> del *contorno* como un aplazamiento, en el ensayo, del «encuentro»: «Aquí ninguna idea de meta, y menos todavía de detención. Encontrar es casi exactamente la misma palabra que buscar, lo que quiere decir: ‘dar la vuelta a’»<sup>16</sup>. Decir, entonces, la aporía como una

<sup>12</sup> «Pues su muerte —dice Blanchot— no lo priva ni de su poder, ni de su autoridad infinita, ni tampoco de su infalibilidad: muerto, sólo es más terrible, más invulnerable, en una lucha en que ya no hay posibilidad de vencerlo». Ambigüedad del sentido de la que resulta una suerte de aporía trascendental: «Dios ha muerto puede significar esta verdad aun más dura: la muerte no es posible» (Maurice Blanchot, «La lectura de Kafka», en: *De Kafka a Kafka*, México D.F., FCE, 1991, pp. 89-90).

<sup>13</sup> Deleuze estudia el papel que le corresponde al simulacro dentro de Occidente a partir de la filosofía de Platón. La formulación de un mundo como origen natural supone siempre una experiencia humana negativa, en tanto expresión de la diferencia como principio de semejanza. No obstante: «Lo artificial y el simulacro no son lo mismo. Incluso se oponen. Lo artificial es siempre una copia, que ha de ser llevada hasta el punto donde cambie de naturaleza y se invierta en simulacro (momento del Arte Pop). Lo artificial y el simulacro se oponen en el corazón de la modernidad, en punto en que ésta arregla todas sus cuentas, como se oponen dos modos de destrucción: los dos nihilismos. Pues hay una gran diferencia entre destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y las copias, y destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo». Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Barcelona, Ed. Paidós, 1994. pp. 266-267.

<sup>15</sup> Fredric Jameson, para introducir el problema espacio-temporal en el desarrollo de una teoría posmoderna basada en las premisas modernas —fundamentalmente kantianas— «como marcos formales implícitos», distingue en la antinomia «una forma de lenguaje más amplia que la contradicción. Con ella —dice—, uno sabe dónde está parado; enuncia dos proposiciones que son radical e incluso absolutamente incompatibles: tómallo o déjalo. Mientras que la contradicción es una cuestión de parcialidades y aspectos —sólo parte de ella es compatible con la proposición correspondiente— y, en rigor, puede tener que ver con fuerzas, o con el estado de las cosas, más que con palabras o implicaciones lógicas. A largo plazo, se supone que las contradicciones son productivas, las antinomias, por su parte (...), no ofrecen ningún asidero, independientemente de la meticulosidad con que se las dé vuelta una y otra vez.». Fredric Jameson, *El giro cultural*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998, p.78.

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, «Hablar, no es ver», en: *El diálogo inconcluso*, ed. cit., p. 61.

no llegada absoluta —pero dicha— más que como una «dificultad»; «no llegada», se nos recordará a tiempo, «que es también una forma de llegar» —llegada, es cierto, sobre todo llegada a ese rótulo inobjetablemente dialéctico al cual, *bajo la forma de una destrucción*, refiere (a) todo pensamiento de lo que no llegará más que como amenaza de la llegada, pero amenaza que toma los resguardos estatutarios de la i-legibilidad. *Ilegibilidad* circunscrita, naturalmente por definición, al marco (sin escape) de la Ley, mientras esa no-ley de la cual lo legible no es más que su desocultamiento (lo i-legal es lo ilegible que se lee), está arriesgada en un amparo que, por ese gesto de reversibilidad, por el movimiento de «dar vueltas a», no escapa al pensamiento dialéctico bajo la forma de un no-escribir (*en*) la aporía. Sin embargo, no basta. Esa pregunta, que no es tampoco ni mucho menos pregunta bajo el flujo de su *desgracia de respuesta*, es decir, pregunta dirimida por el instante de la *decisión* (del que la ciencia hace principio y origen), en último caso, de sí misma; pregunta, si se quiere, «suspendida» —y por eso, en cierto modo, aguardada y tensada a la vez— bajo el abrigo de la palabra en tanto posibilidad infinita a la vez que como negación finita de la posibilidad del infinito (la «significancia» posible<sup>17</sup>, el juego, la angustia de (*no*) *decir nunca bastante, pero también siempre demasiado*<sup>18</sup>), a esa pregunta, pregunta que lee y se lee, se la requiere aquí no tanto en su infatigable y maravillosa irresponsabilidad de dejarse irresoluta, no tanto en saberse incontestable y, pese a ello, hablar, sino en tanto de aquella dis-locación e irresponsabilidad se pueda vislumbrar el riesgo de hacer legible la no llegada y el

<sup>14</sup> En cierto modo, la vuelta hacia este estado glosopoiético presupone el borramiento del lenguaje —un borramiento utópico, como ya se sabe, en tanto no puede acontecer sino por medio del lenguaje: fuera de la palabra, *en* la palabra. Pero, en los términos de Artaud —términos, sin duda, también de Nietzsche (véase *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*)— es el lenguaje en su aspecto nominal el que debe ser borrado y vuelto necesariamente a recrear como «impulso nervioso»; no como una representación que actualiza siempre la huella de la repetición metafísica de La Cosa, sino como presentación irrepetible y bastada a sí misma: «La glosopoesis —dice Derrida—, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres [expulsión inmediata de Aristóteles, Vid. *Poética y Metafísica*], nos lleva de nuevo *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor.». Jacques Derrida, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en: op. cit., p.328. Esto, en el entendido de una vuelta o de una «recreación» del lenguaje por sí mismo, sin embargo, es concebido necesariamente *desde este lado* del «acontecimiento» de los significados, es decir, cuando éstos han sido ya arrojados «a las cosas como un vestido que es completamente ajeno a su esencia e incluso a su piel», pero que, pese a ello, «paulatinamente se han arraigado y encarnado, por decirlo así, en las cosas, convirtiéndose en su propio cuerpo, mediante la creencia en ellas y su continuo crecimiento de generación en generación», de modo tal que, como nos dice Nietzsche, «es indeciblemente más importante *cómo se llaman las cosas*, antes de lo que ellas son». Friedrich Nietzsche, «¡Sólo en tanto creador!», en: *La ciencia jovial. «La gaya scienza»*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1999, p.58.

<sup>17</sup> «¿Qué es la significancia? Es el sentido *en cuanto es producido sensualmente*». Roland Barthes, op.cit., p.100

<sup>18</sup> Angustia constreñida, desde luego, a «que la lengua no se agota en el mensaje que engendra; que puede sobrevivir a ese mensaje y hacer que en él se oiga, con una resonancia a veces terrible, algo diferente a lo que dice, sobreimprimiendo a la voz consciente y razonable del sujeto la voz dominadora, testaruda, implacable, de la estructura, es decir, de la especie en tanto que ella habla». Roland Barthes, «Lección inaugural», en op. cit., pp. 119-120.

contorno por el cual, sin embargo, se mantiene suspendida y pregunta. Arriesgarse, pues, a la aporía equivale entonces precisamente a subrayar una vez más el contorno aporético de aporía —en cuanto ésta es, por indecisión y, si se me permite, *por definición*, lo que no se dice: es, nos diría Blanchot, «la ausencia de obra», solamente *la alfombra sobre la cual el sentido se revuelca*. Cuestión que encerraría los requerimientos de una suerte de pacto de la desunión en tanto que *disiente* de la terminología epistemológica de la pregunta por la pregunta en la medida en que se escribe (es así: todo *acabará* en ello: en el ejercicio de excederse. *De excederse hasta la escritura*, de la cual, por lo demás, «no queda inmediatamente *nada*, a no ser por el remanente intelectual de un deslinde. Abocarse a la preparación totalmente ritual y totalmente arbitraria de un sentido»<sup>19</sup>). Por la exigencia de la pregunta, irremediable en un sentido (direccional) que arrastra siempre consigo la deuda hacia el sentido, esa desunión como actividad de consuno apelaría a una energética de la lectura. Energética en el sentido de una oscilación de la fuerza en la lectura del *ensayo*<sup>20</sup>, de la *necesidad de esa forma de lectura* para permanecer, toda ella valiente y sospechando, «de pie ante la superficie» pero hundiendo también los pies en su lisura: la exigencia, en suma, de una desavenencia interruptora entre el lector y el sentido.

Ahora bien, antecediendo a esa desavenencia (que no obligaría sino a reírse del sentido), o más exactamente, presuponiéndola, esa escritura estaría condenada, sobre y fuera de toda elegibilidad y decodificación ideológica, a ser, pese a ella misma, *leída*, vale decir, estaría primeramente condenada a restaurar neuróticamente un daño o una *distancia original* con respecto a su *creatura deficitaria* legible, aun cuando esa Ley no se re(v)bele más que en el gesto de una retirada<sup>21</sup>. En definitiva (no hay «definitiva»), *estar en la aporía* es estar en celo y celoso, en la medida en que «forma parte de la esencia del celo el ser negligente, el creer que aquello que está oculto está en otra parte»<sup>22</sup>, y celoso quien de una *nadería*<sup>23</sup>, e inscrito inevitablemente en una distancia de lectura, hace de todo una Totalidad, un sentido descubierto que, en contrapartida, en tanto *reacción* (el celoso, como el lector, es reactivo), lo aleja pero no lo destruye<sup>24</sup>. Bajo ese

<sup>19</sup> Roland Barthes, «El gesto del Arúspice», en: Roland Barthes por Roland Barthes, Caracas Monte Ávila, 1999, p.60.

<sup>20</sup> Etimológicamente, «EXAGIUM “acto de pesar (algo)”, del mismo origen que los clásicos EXIGERE “pesar” y EXAMEN “acción de pesar, examen”. 1ª doc: Berceo. El significado castellano, común a todos los romances (...), debe venir ya de la época latina (...) el latinismo griego tiene el significado de ‘comprobación’, de donde era fácil el paso a ‘prueba’ e ‘intento’ (...). Deriv. Ensayar.» J. Corominas, J. Pascual: Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid, Gredos, 1997, pp. 640-641.

<sup>21</sup> «Se acaba por lo tanto en esta paradoja: los textos como los de Bataille —o de otros— que han sido escritos contra la neurosis, desde el seno mismo de la locura, tienen en ellos, *si quieren ser leídos*, ese poco de neurosis necesario para seducir a sus lectores: estos textos terribles son *después de todo* textos coquetos». Roland Barthes, El placer del texto, ed. cit., pp. 13-14.

<sup>22</sup> Michel Foucault, «Ser atraído y negligente», en: El pensamiento del afuera, Madrid, Pretextos, 1997, p.38.

<sup>23</sup> Sin salida: «Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una *nadería*: sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario». Roland Barthes, «Los celos», en: Fragmentos de un discurso amoroso, México D.F, siglo veintiuno editores, 1998, p.58.

movimiento, la *dispositio* aporética recurriría a un atasco que nunca se puede mantener del todo: la desavenencia con el otro —y aquí radica, si lo pensamos bien, esa terrible negación de la autodestrucción hoy impuesta en nuestra cultura— no puede sino incluir un pacto de restauración mediante la salida necesaria hacia una positividad en donde el lenguaje no hace más que recurrir a su repertorio inagotable: repertorio en el cual lo ya agotado se reivindica como posibilidad acordada de la reconciliación. *La reconciliación es la desgracia de la desavenencia.*

## II

«Estar fuera de la verdad», —expresión que indicaría antes que nada un interior de la verdad y, tal vez, un paso atrás que avanza en la medida en que nunca es cosa segura, vale decir, «ley sin ley» —pero ley a pesar de esto— en la escritura del ensayo; y también esto: traspasar el límite *confinaría* a la verdad a decir(se) alejada del sentido, pero en la prescripción y confirmación de sus límites<sup>25</sup>, de modo que en el supuesto de una realización a través de una salida fuera de los límites que ella conocería gracias a una relación negativa (mediante su desaparición en tanto la transgresión al límite lo nombra y lo hace visible en la acusación) haría referencia a la suspensión transitoria del absoluto del lenguaje<sup>26</sup>, por el cual la «verdad» es concebida como relación con lo externo que a ella le acontece de momento en que se la niega, pero que no (la) determina ni resquebraja ni finaliza (en) su límite. ¿Ocurriría, entonces, lo mismo en lo concerniente al lenguaje?<sup>27</sup> «Desgraciadamente —dice Barthes— el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas» — desgracia frente a la cual «sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas *con* la lengua, hacerle trampas a la lengua»<sup>28</sup>. Bajo esa proposición tentadora, ¿no es el ensayo, «género ambiguo donde la escritura disputa con el análisis»<sup>29</sup> y en cuanto suspensión de la verdad fuera de la verdad y, sobre todo, como

24

<sup>25</sup> Vid. Jacques Derrida, «Finis», en: *Aporías. Morir — esperarse (en) «los límites de la verdad»*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pp.15-74.

<sup>26</sup> Para hablar desde el punto de vista de Heidegger, y para abandonarlo, habría que entornar la pregunta por el ser del (ser en el) lenguaje. El lenguaje no es fundado, pues es él el que funda y se afirma, entonces, como ser-ahí. No existe necesariamente una identificación del lenguaje consigo mismo, sino su distancia mayor, su alejamiento más extremo en el «fuera de sí» en cuanto espectáculo de su propio ser. Y esta identificación alejada de un sí mismo con una remota creación, es sin duda en Heidegger —y en Foucault— el lugar de la poesía. El arte es hablado por los sujetos pero él también habla de ellos y su distancia confirma, «consagra», el desocultamiento desnudo del lenguaje. (Cfr. Martín Heidegger, «El origen de la obra de arte», en: *Caminos de bosque...*) Un estar afuera del sujeto que enuncia y, sin embargo, desde el cual enunciamos, es un volver alejado hacia la tierra y no necesariamente un repliegue del arte sobre ella; enunciar, significa, entonces, *en el estricto plano del lenguaje*, desaparecer a la vez que significar. ¿Ese desaparecer, quiere decir, también, estar *condenados* siempre a significar? Eso es lo que Kafka había descubierto, ocultándose, para desocultar sin embargo en él (porque conocemos su obra, ineludible) la imposibilidad de salir de lo intolerable: no poder morir, no poder no-estar.

---

«fiesta» de la escritura en la que —otra vez— la verdad se deja (des)aparecer (y «se destapa los ojos», nos diría Nietzsche), finalmente, una trampa a la trampa? Metonímicamente, la trampa no puede sino señalar la actualización de una regla del juego, regla que obedecería de suyo a una totalidad de conjunto en tanto disposición dialéctica de la escritura, en la que un momento negativo (la pregunta) es socorrido, desde la ruina, inmediatamente por la restauración positiva de la respuesta. El ensayo se encuentra como trampa, también en otra: si en él, al enunciarse, el sujeto de la verdad desaparece, no es sino para encontrar finalmente esa verdad trastornada por la escritura que la profiere y profana —se encuentra, una vez más, en la aporía (capturada, ahora, en tanto es lo que no tiene salida, y en tanto es lo que no tiene exterior), atra(m)pado como trampa del límite y en el límite de la trampa<sup>30</sup>. Trama, entonces, magnífica, puesto que consiste no en *dar* cuenta de una escena exterior (simplemente, esa escena es su carencia), no en un discurso «sobre», sino, en el interior infatigable de su sin-salida, encontrarse con su propia teatralización como atolladero de un infinito aplazado en cuanto tal (de este modo, «infinito aplazado» no es más que una tautología), o bien, «di-sentir la Amenaza contradiscursiva latiendo dentro de una textualidad replegada sobre sí misma que, por medio de despliegues, pliega el pliegue de su propia contradicción»<sup>31</sup>. Una anomalía<sup>32</sup> dentro del pensamiento dialéctico se instalaría

<sup>27</sup> «En el lenguaje como dicho —dice Levinas— todo se traduce ante nosotros, aunque fuese al precio de una traición. Lenguaje esclavo y, sin embargo, indispensable. Lenguaje que en *este mismo momento* sirve para una investigación orientada». Emmanuel Levinas, «Esencia y desinterés», en: De otro modo que ser, o más allá de la esencia, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1995, p.49 (el subrayado es mío.)

<sup>28</sup> Roland Barthes, op. cit., p.121 (el subrayado es mío). Y continúa: «A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: *literatura*». (pp.121-122)

<sup>29</sup> Roland Barthes, op. cit., p.113.

<sup>30</sup> En relación con una (des)territorialización y una ilimitación de lo sagrado en los procesos de subjetivación de la religiosidad, la noción de límite se resquebraja, según Debray, en el propio carácter universal de la fe (cristiana), pero al mismo tiempo, con la instauración del reducto de la Iglesia, se solidifica como coacción organización y jerárquica: «Podría así comprenderse el carácter sagrado del límite, históricamente comprobado, y del que nadie, hasta donde sabemos, ha dado razón todavía. Nuestras mitologías fundadoras, así como nuestro vocabulario político-religioso, revelan una perturbadora concomitancia entre los actos de circunscripción y de consagración. *Templum* viene del griego *temno*, recortar. La templación por el augur que recorta en el cielo con su bastón, su *skeptron*, los límites sagrados de la consulta de auspicios. Del mismo modo, rex, el rey, debe asociarse con *regere*: *regere fines*, trazar límites en el suelo. 'Se trata —escribe Benveniste— de delimitar el interior con respecto al exterior, el reino de lo sagrado y el reino de lo profano, el territorio nacional y el territorio extranjero'. Régis Debray, El arcaísmo posmoderno. Buenos Aires, Manantial, 1996. p. 25. ¿No es pues la escritura, sea de la clase que sea, cabalmente, un establecimiento también del límite, un *trazo* adjudicado sobre la buena o mala fe de la oralidad?

<sup>31</sup> David Wallace, "El poético pajareo de los pájaros o el borramiento autorial de Juan Luis Martínez". En: Descontexto Nro. 4, diciembre 2002.

<sup>32</sup> Cfr. esta noción de *anomalía* con la de Thomas Kuhn, en La estructura de las revoluciones científicas, México, F.C.E, 1994.

teleológicamente para la obtención de una legibilidad de la exclusión en la inclusión, con lo cual finalmente haría referencia siempre a su exigencia insuperable en la medida en que ese incumplimiento, esa falta y falla de la dialéctica, es lo que nos obliga a la explicación y, por tanto, a la contradicción permanente de la contra-dicción, a la intromisión reactiva del sentido y de la verdad allí donde no los queremos: en la escritura del ensayo. Escaparse de la utopía —la atopía<sup>33</sup>— es la utopía, tal vez, de aquella escritura cuando esta (se) piensa, cuando esta (se) interrumpe: cuando esta «(se) escribe»<sup>34</sup>. De un modo tenaz, por cierto, ya que la dialéctica tiene el recurso de la atopía a su alcance en cuanto es lo inalcanzable, lo *inapuntable* de su sistema<sup>35</sup>, pero al mismo tiempo, por lo demás, es «lo único que nos permite pensar lo que se excluye de él, no por claudicación o inadmisibilidad, sino en el curso de su funcionamiento y para que este funcionamiento pueda proseguir interminable hasta su término»<sup>36</sup>. Precisamente, en esa oscilación de la escritura del ensayo, en la cual (des)aparecemos en pos y en contra de una cierta profundidad, convertimos a la dialéctica en nuestro discurso, «aquello que habla consigo mismo y no dice nada (...), el Libro que se destruye mientras se construye»<sup>37</sup>, la obra o el trabajo de una negación en la que fagocitan parasitariamente<sup>38</sup> lectura y escritura como acciones de una misma afirmación oculta, pero nunca acabada del todo en tanto recurso reversible de su propia negación y de su propia pregunta. «Poner sobre el escenario» al lenguaje (esto es: hacer literatura)

<sup>33</sup> La atopía: «*Fichado*, estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (si no de clase). Contra lo cual una sola doctrina interior: la de la *atopía* (la del habitáculo a la deriva). La atopía es superior a la utopía (la utopía es reactiva, táctica, literaria, proviene del sentido y lo pone a andar)». Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, pp.53 y 54.

<sup>34</sup> «En su más alta forma —dice Pablo Oyarzún— el ensayo es escritura pensante, pensamiento que (se) escribe. Su ritmo es entrecortado. Está determinado por la reiterada interrupción del curso continuo de la reflexión». Pablo Oyarzún, «Metafísica y Redención», en: Humberto Giannini, *Metafísica del lenguaje*, Santiago, LOM, 1999, p.6.

<sup>35</sup> Porque es, como nos diría Kant, una tentativa de presentación de *lo impresentable*: «pues la imaginación, aunque ciertamente no halle nada más allá de lo sensible a lo que pueda aferrarse, se siente, no obstante, y precisamente por esta eliminación de las barreras suyas, ilimitada; y esa abstracción es, por tanto, una presentación de lo infinito, que, precisamente por esto jamás puede ser otra que presentación meramente negativa, la cual, empero, amplía el alma». Emmanuel Kant, «Analítica de lo sublime», en: *Crítica de la facultad de juzgar*, Traducción, introducción, notas e índices Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Avila Editores, 1992, p. 186.

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p.66.

<sup>37</sup> Maurice Blanchot, *ibid.*, p.67. Siempre Nietzsche: la imagen del escultor se adecuaría a la del ensayador en la medida en que su gesto, el de esculpir la piedra, gesto de la destrucción, es también el de una construcción. Por cierto, Nietzsche está elaborando «con el martillo» la figura de un filósofo destructor de «viejas tablas» y en pos de la creación de «tablas nuevas» (Vid. Zarathustra, «De las tablas viejas y nuevas», o «Habla el martillo», en *Crepúsculo de los ídolos*). Y nos pide, también, que grabemos esta sentencia: «¡Sólo en tanto creadores podemos aniquilar!». Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p.58.

<sup>38</sup> Vid. J. Hillis Miller, «El Crítico como Huésped», en Jofré, M. A. y Blanco, M. En: *Para Leer al Lector. Una Antología de Teoría Literaria Post-Estructuralista*. Santiago, Editores Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, Facultad de Historia, Geografía y Letras, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/f.

significa aquí tomar una distancia, plegarse, devenir espectáculo y, a fin de cuentas, «‘ponerse en escena’ ante sí mismo»<sup>39</sup> —en una palabra, *abismarse*. Y, también, por el soliloquio atascado que esto arrastra consigo, en la medida de una escapatoria negada, de una dialéctica que no engendra nada más que su falta, hacer una escena, *hacerle una escena al lenguaje*; pues «la escena no tiene objeto o al menos lo pierde muy rápidamente: ella es ese lenguaje cuyo objeto se ha perdido», es decir, «el lenguaje mismo, capturado en su infinito (...), ‘adoración perpetua’ que hace que, desde que el hombre existe, *no cese de hablar*»<sup>40</sup>. Obtenemos, de este modo, la no obtención, una caja vaciada<sup>41</sup>, la diferencia escénica de un ensayo que, por su acción a distancia y distante, por el extravío de su objeto, por la desgarradura desesperada del vestido, «dice entonces lo que es, justamente por no remitir más que a sí», puro signo ya que deambula y no (se) trasciende hacia un significado, pero comprometido (condenado), en tanto que habla, a consignar un sentido<sup>42</sup>, escribiéndolo en el mismo gesto de su negación, «confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, a una superficie que se pretende sea transmisible hasta el infinito»<sup>43</sup>.

Afirmar la contradicción, clausurándola *en* antinomia. Tal sería la disposición aporética de un ensayo extremado que ha de librarse de un saber anterior, de un «objeto literario» al cual mirar gracias a una distancia silenciosa (callar ante la literatura es el primer acto de lo literario) en el que se afirma el silencio como lenguaje y el callar como

<sup>39</sup> «Sin ese arte —nos dice Nietzsche— no seríamos nada más que un primer plano y viviríamos completamente en la órbita de esa óptica, que hace aparecer horriblemente grande a lo más cercano y más ordinario, y como si fuese la realidad en sí». Friedrich Nietzsche, «Lo que debemos agradecer», en: op. cit., p.78.

<sup>40</sup> Roland Barthes, «Hacer una escena», en: Fragmentos de un discurso amoroso, México D.F., siglo veintiuno editores, 1998, p.116.

<sup>41</sup> «De esta manera, la caja representa al signo: como envoltura, pantalla, máscara, *vale por* lo que esconde, protege y, sin embargo, designa (...) pero aquello que encierra y significa, se *retrasa* por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger en el espacio, sino remitir en el tiempo; en la envoltura es donde parece colocarse el trabajo de la *confección* (del hacer), mas ya por esto mismo el objeto pierde su existencia, se convierte en espejismo: de envoltorio en envoltorio, el significado huye, y cuando al fin se le atrapa (siempre hay un *algo* en el paquete, por pequeño que sea), es insignificante, irrisorio: el placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío, sino vaciado». Roland Barthes, El imperio de los signos, ed. cit., p. 64. ¿No es definitivamente «insignificante» o «irrisorio» lo que aquí se (a)guarda para no darse a la vista, para, no siendo visto, no ser sino lo que *en realidad* no está? ¿Qué diría una ciencia de la literatura —es decir, la Institución— frente a tal vaciamiento? ¿Asumir su gesto inútil, es decir, convertirse felizmente en —pesimista?

<sup>42</sup> Ensayar es de algún modo *dibujar*, contornear el texto fuera de una legibilidad del sentido, pero ilegibilidad que es siempre la de una «mirada». Y «para que el texto se dibuje y todos sus signos yux-tapuestos formen una paloma, una flor o un agua-cero, es preciso que la mirada se mantenga por en-cima de cualquier desciframiento posible; es preci-so que las letras sean todavía puntos, las frases lí-neas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector». Posteriormente, no obstante, en el instante de la lectura, es decir, de momento en que el «mirón» se transforma en «lector», «la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvane-cen, llevándose consigo la plenitud visible de la for-ma dejando tan sólo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido». Michel Foucault, Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte, Barcelona, Anagrama, 1989, p.37.

habla: «Fin —pues— de la teoría que posee y organiza el saber. Espacio abierto a la 'teoría ficticia', ahí donde la teoría, mediante la ficción, corre peligro de muerte»<sup>44</sup>; ficción, no obstante, atestiguada acá por la cita, por un «saber (precisamente) anterior» (saber, en último y primer término del lenguaje) que difiere el momento prometido de una aporía absoluta, motivándola, *autorizándola* a declamarse soberana y residuo de una historia en la cual no es otra cosa que un pliegue más por donde la no-salida deviene salida, en donde *aporos* se despliega en *euporos*<sup>45</sup>. ¿Por dónde irrumpir, entonces? ¿Cómo acabar con la escena? «Para que el sujeto de la escena se provea de una última palabra verdaderamente perentoria se necesita nada menos que el suicidio»<sup>46</sup>. Acierto y desgracia, pues si el suicidio acaba con la amenaza y actualiza un límite (vida-no vida), también siempre me antecede en la historia; me atrapa en la malla de los textos y me redime, entre muchos otros suicidios, como uno más (e incluso como uno más de los objetos literarios), al mismo tiempo que, ya cadáver, estoy privado de su espectáculo: me convierto en un texto a cuya lectura no tengo acceso; texto de una presencia autodestructiva que ausenta, ya para siempre, la posibilidad de saber de su ausencia: «privado de morir por la muerte misma»<sup>47</sup>. El pensamiento del suicidio (o la *simple* idea de «escribir sobre sí mismo»<sup>48</sup>) encontraría en esa amenaza de ausentación su diferencia con respecto a un «yo» activo en la escritura; pensamiento único pero inmediatamente atrapado en su condición de acto que al parecer conlleva, por sí mismo, también su propia explicación, su propio devenir-fracaso (en tanto el suicidio, visto en su simple notificación, visto y leído como un susurro, recorte o noticia, está todavía codificado por nuestra cultura como el recurso último de una conciencia desdichada o de una desesperación). Pensamiento, de este modo, no confiable, sobre el cual recae la prohibición de enunciarse; pensamiento que no piensa su enunciado más allá de los términos de un callar; pensamiento explicable, sin duda, en tanto determinación y decisión o en cuanto se trata de un llamado histérico que reclama la atracción de un sentido o la presentación de lo ausente<sup>49</sup>, —pero por sobre todo, *pensamiento*

<sup>43</sup> Jacques Derrida, «Fuerza y significación», en: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989. p.23. La obsesión por este signo divino de la Totalidad, por este Libro que los reúne a todos y en donde el hombre no puede encontrarse sino en la ausencia que se ausenta y en los infinitos libros posibles en donde ese Libro —Libro de Razón—, incluso sin haber llegado nunca a ser único, se desperdiga infinitamente, no nos indica solamente el hecho de «haber perdido la certeza teológica de ver que toda página se enlaza por sí misma en el texto único de la verdad» (Derrida, op. cit., p.20) vislumbrando así vagamente lo que hemos llamado «modernidad», sino que implica también —una condición en la que se funda toda estética y crítica modernas— a la escritura como un movimiento de descenso del sentido que, no obstante, eleva simultáneamente su «inscripción».

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, op.cit., p.43.

<sup>45</sup> Vid., anteriormente, nota 6.

<sup>46</sup> Roland Barthes, op. cit., p.118.

<sup>47</sup> Maurice Blanchot, «El instante de mi muerte», en: *El instante de mi muerte/ La locura de la luz*. Madrid, Tecnos, 2001.

<sup>48</sup> «... escribir sobre sí mismo puede parecer una idea pretenciosa, pero es también una idea simple: simple como una idea de suicidio». Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, ed. cit., p. 64.



*condenado a la neurosis de la escritura* (aunque esa escritura no sea sino una página en blanco o la ausencia de página) que en tanto guarda silencio, se arriesga al sentido, abandona su atopía<sup>50</sup> y superpone, otra vez en forma de repliegue, el espiral infinito presupuesto por el diferir de su ya impropia explicación: la «nota del suicida», aunque posiblemente «lo explique todo», es el ensayo por el cual no se explica ningún acontecimiento particular exterior a su escritura, sino únicamente el acto de escribirla.

La explicación, desde esta perspectiva, también se autogenera en su propio suceder, establece una autonomía propuesta en un presente y no en el tiempo de una posteridad que actúe en consideración a un «reflejo» de lo anterior; presentación de la *imprevisión*<sup>51</sup> que de esta manera es una parcialidad continua, vale decir, «siempre para volver a empezar, para prolongar, para encadenar; importa más por los empujones que ejerce sobre el texto general que por la ‘verdad’ que se supone que revela, por sus informaciones, sus deformaciones», aunque, desde luego, es una parcialidad, como ya hemos visto, neurótica<sup>52</sup>, en la cual guardamos la legibilidad de su encadenamiento específico, la obligada unión de la desunión, el *dis-curso*<sup>53</sup>, la presentación donde «cada germen depende en cada instante de su lugar y se deja arrastrar, como cada pieza de la máquina, en una serie ordenada de desplazamientos, de deslizamientos, de transformaciones, de recurrencias que añaden o cercenan un miembro a cada proposición anterior»<sup>54</sup>. Momento de la traición a la traición de la verdad, según el cual esta, por fuerza dialéctica y por una exigencia insoslayable del sentido, guardando *el vacío que le sirve de lugar* y el espacio donde se despliega para darse a leer y

<sup>49</sup> Surge, como una suerte de imprevisión, siempre el tinglado de nuestra enciclopedia como el peso por el cual la literatura no claudica jamás: quedarían siempre por ver, y sabiendo ya de la *noticia* que los acompaña, los siguientes versos de Rodrigo Lira: «advierdo que no tengo un gran futuro por delante/ que de repente/ puedo mandarme a cambiar/ en forma voluntaria/ deste conjunto de fenómenos/ en que estoy como una mosca en una telaraña/ que quedó ahí después que a la araña/ le pegaron un escobazo o le echaron insecticida/ *aunque los que realmente se suicidan/ guardan sus intenciones/ con un silencio casi religioso/ dicen que dicen*». Rodrigo Lira, «Testimonio de circunstancias», en: *Proyecto de Obras Completas*, Santiago, Coedición Minga/Camaleón, 1984, p.62. Con respecto al suicidio de Rodrigo Lira y a la muerte como ficción en el lenguaje, véase más adelante «Conversación entre Juan Luis Martínez y Jaime Goycolea», sobre todo p.

<sup>50</sup> «Atopía: (...) Como inocencia, la atopía resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje (...) Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de* él, *sobre* él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *incalificable* (ese sería el verdadero sentido de *átomos*). Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, ed. cit., p.43.

<sup>51</sup> La posibilidad, entonces, «de una dialéctica del deseo», de un «goce» de la escritura en la escritura, en donde «las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía». Roland Barthes, *El placer del texto*, ed. cit., p.12.

<sup>52</sup> «Todo escritor dirá entonces: *loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico*». Ibid., p.14.

<sup>53</sup> Como una suerte de sismo de la totalidad en la fragmentación, surge —desde los *pensamientos* de Pascal— la idea de Discurso como «*dis-cursus*, curso desunido e interrumpido que, por primera vez, impone la idea de fragmento como coherencia». Maurice Blanchot, «La pregunta más profunda», en: *El diálogo inconcluso*, ed. cit., p. 28.

<sup>54</sup> Jacques Derrida, *La diseminación*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1997. Ambas citas: pp. 446 -447.

justificarse, aunque solitariamente, como trascendencia, obtiene el encuentro de su lugar en la economía de la lectura, convirtiéndose en la práctica-teórica de un significante actualizado y violentado en tanto significado<sup>55</sup>. Caída en la comprensión del signo en tanto movimiento posterior y postrero de un contorno que, en su inmediata materia de signo, en la comprensión del signo por sí mismo, se presenta como condición indispensable para cualquier hermenéutica o para cualquier traspaso del significante al significado; autonomía del signo y sometimiento de la interpretación<sup>56</sup>, en donde el «análisis del texto» debe saber que en primer término necesita acudir al habla del texto, así como el «terapeuta» requiere hablar el habla del «enfermo». Bajo esta consideración, ¿se acusaría a la aporía de un conservadurismo carcelero en cuanto lo que ubica y erige en primer lugar es la ley de una remisión que no hace sino ampliar el radio de su economía, radio en donde la locura del ensayo, si bien debe ser examinada hablando en desvarío, no obstante debe someterse<sup>57</sup>, aun cuando desde el cofre invaluable de su silencio, también al significado, es decir, a las magnitudes imperiales de la Razón y de una Ley, sin embargo, vacía (e infinita, como la de Kafka)? (¿Y es que el Logos, como el lenguaje, tampoco posee una exterioridad? ¿Y si es así, puede ser la locura del ensayo una utopía tan desgraciada no ya por su confinamiento a la soledad o por su expulsión fuera del límite de la convencionalidad, sino precisamente porque ese aislamiento y esa soledad silenciosa le son continuamente negados —no siempre desde un exterior— mediante la prescripción de una interioridad oculta o de una cierta «profundidad» de la locura?) En efecto, de nuevo, «La desgracia de los locos, la interminable desgracia de su silencio, es que sus mejores portavoces son aquellos que los traicionan mejor; es que, cuando se quiere decir el silencio *mismo*, se ha pasado uno ya al enemigo y del lado del orden, incluso si, en el orden, se bate uno contra el orden y si se lo pone en cuestión en su origen»<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Así, pues, «La broma [el ensayo] dura sólo un instante: el instante de caer en la cuenta: el instante de la caída». Juan Luis Martínez, «Un texto de nadie», en *Revista Descontexto*, Nro. 4, diciembre 2002, p.5. Y continúa: «El único personaje es yo mismo: la pobre palabreja convertida en sujeto por obra y gracia de sí misma. Destruyendo en sí misma su gracia de sujeto. *Destruyéndose palabra por palabra en la palabra*» (Ibíd. p.7. El subrayado es mío y obligaría a reconocer lo único que, oculto en esta nota, quiere acá decirse: «Destruyéndose palabra por palabra *en la palabra*», nos devuelve a una propuesta o a un pacto del silencio en donde éste nos amenaza no callándose: «¿por qué [se] continúa, **pues** la demostración? ¿No sería mejor que se fuera a dormir?» Juan Luis Martínez, «La Lógica», en: *La nueva novela*, Santiago, Ediciones Archivo, 1985, p. 22)

<sup>56</sup> Sometimiento a la violencia en la que el signo, en su acontecer, deviene, obligatoriamente, interpretación; sometimiento, entonces silencioso, a la violencia como principio de toda interpretación. Trasladado esto en los términos de una crítica a la moral: «No existen fenómenos morales, sino sólo una interpretación moral de los fenómenos...» (Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, ed cit., p.99.

<sup>57</sup> Desaparición final, pues, del sujeto ensayador, que «sucumbe al terror de esa prohibición de pensar más de lo que se encuentra ya pensado en lo dado» y en la que inevitablemente «uno está ya aceptando la falsa intención que hombres y cosas abrigan de sí mismos. Y entender no es entonces más que mondar la fruta para obtener lo que el autor ha querido decir en cada caso o, en el mejor de los casos, las mociones psicológicas individuales que son índices del fenómeno. Pero aparte de que difícilmente será posible precisar lo que un individuo ha pensado en un caso dado, lo que ha sentido en él, con comprensiones de este tipo no se ganaría tampoco mucho. Las mociones del autor se borran en el contenido objetivo que aferran». Theodor W. Adorno, «El ensayo como forma». En: *Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel, 1962, p.13

De modo que la preponderancia del valor en la «superficie significativa» del ensayo, en tanto inversión del valor tradicional y derecho exclusivo de una cierta profundidad (y como una problemática que fundamentalmente le ha pertenecido a la Estética bajo la forma de una solución dialéctica —en el sentido hegeliano— entre una «esencia» que sin su «apariencia» no puede vislumbrarse jamás<sup>59</sup>), nos devuelve —como el vómito<sup>60</sup> romano— a la escena inconclusa de la pregunta. ¿Cómo salir, al menos momentáneamente, de esta propensión platónica hacia el significado? ¿Cómo hacer la trampa y *ser valientes* y al mismo tiempo *apartar la vista* de una profundidad a la cual debemos inevitablemente recurrir en cuanto sospechamos? «¡Oh, estos griegos! —exclama Nietzsche— Ellos sabían cómo *vivir*: para eso hace falta quedarse valientemente de pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el olimpo de la apariencia. Los griegos eran superficiales —¡por ser profundos!»<sup>61</sup>. Y bien, a su manera, esta presencia *valiente* en la superficie del significativo<sup>62</sup>, llevada a cabo por el propio Nietzsche en su traslación del mundo griego antiguo esta vez como arquitectura antiaristotélica<sup>63</sup>, resulta problemática si no se tiene a la vista el desajuste del lenguaje como instauración de una presencia otra y ya autónoma con respecto a una «Cosa» también inseparable de su coincidencia y de su *conciencia* arbitraria. Por este camino, sin duda irrisorio y en el que se presentiza, ausentándose, la conciencia de decir la no llegada, se llega, por lo demás, a una suerte de ensamble entre aquella aporía del lenguaje y la atopía que presupone otra vez, como «un nuevo infinito», el juego de las significaciones posibles. ¿Es en esa suspensión donde la enfermedad propiamente *demasiado humana* consiste sobre todo en —hablar? ¿Enfermedad en el sentido de tautología (escucharse hablar y, otra vez,

<sup>58</sup> Jacques Derrida, «Cogito e historia de la locura», en: La escritura y la diferencia, ed. cit., p.54.

<sup>59</sup> Sólo en este sentido es que Hegel emprende su notable defensa de la apariencia —en cuanto facultad «esencial» del espíritu— contra quienes no han podido ver en el arte una representación suprema de lo sensible, ni tampoco, por esto mismo, lo han podido concebir en tanto medio conciliador entre la exterioridad pasajera-sensible de la naturaleza limitada y el puro pensamiento conceptual, libre e infinito. Es decir, contra todo aquel que no ha visto en la *apariencia* sino lo falso, lo no debido, lo *indigno*: «Pero por lo que respecta a la *indignidad* del elemento artístico en general, es decir, de la *apariencia* y de sus *ilusiones*, esta objeción tendría en todo caso su justificación si pudiera calificarse la apariencia como lo que no-debe-ser. Pero a la *esencia* misma le es esencial la *apariencia*; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, sino fuera *para* alguien, *para* sí misma tanto como para el espíritu en general» (G.W.F. Hegel, Lecciones sobre la estética, Madrid, Ediciones Akal, 1989pp. 11-12)

<sup>60</sup> «Palabras que se acoplan unas a otras hasta perder el sentido / en los excesos / El estilo es el vómito». Enrique Lihn, «El Estilo es el vómito» en: A partir de Manhattan. Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979, p. 60.

<sup>61</sup> Friedrich Nietzsche, op. cit., p.6

<sup>63</sup> La concepción del arte griego de Nietzsche puede también entenderse gracias a su reacción frente a la concepción que de la tragedia se tiene en la *Poética* de Aristóteles. Mientras éste, como ya es bien sabido, le confiere la cualidad de lo trágico a toda obra que «cause compasión y temor» en el espectador, Nietzsche, en esta pugna contra el significado, advertirá, por el contrario, que los atenienses «hicieron todo lo que fue necesario para contrarrestar las escenas que despertaban elementales efectos de temor y compasión: ¡temor y compasión era lo que precisamente no querían —en honor y supremo honor de Aristóteles!» («Arte y Naturaleza», § 80, *La Gaya Ciencia*)

*ponerse en escena*» ante sí mismo), y en el sentido, también, que cuando «Hablo», se «pone a prueba toda la ficción moderna»<sup>64</sup>, incluyendo ahora la de la propia teoría de la literatura, considerada entonces como (la historia de) un «error»? Si seguimos esta línea, si es posible seguirla, el problema de la «locura de la interpretación» se constriñe, por lo menos aquí, a un punto muerto, a una especie de lugar de reposo en donde todo significado es neutralizado por otros. Un volverse atrás, también, una salida que no es hacia un afuera ni hacia otro lugar. Es un añadido al todo, su desborde, su exceso; pero un exceso que es una «nada esencial» desde la que se crea la pregunta, un punto ciego de fuga que, sin embargo, *está ahí*; el vacío, «la *ausencia pura* —no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia»<sup>65</sup>; presencia-ausencia que no puede crear sino un «libro sobre nada» (Flaubert) y cuyo ruido no nos confirma más que el retumbar de su silencio, por el cual todos hablan, *alrededor del cual* todos murmuran<sup>66</sup>. De la conciencia de la nada se fundamenta, entonces, la conciencia del Decir, aun cuando lo que se diga no sea, y por sobre todo sea, la aporía: ¿es así como surgen las palabras (y en definitiva: el lenguaje, cuyo origen es la nada)? Pero ese *revoloteo incesante* que es el habla, como conciencia de extrañeza del hombre consigo mismo para «aparecer» y al fin anunciarse, es una *angustia* constreñida al hecho —y al juego— de las significaciones posibles<sup>67</sup>: el habla es de este modo el poner en juego la conciencia de no significar nada y de significar todo a la vez; es un parloteo y asimismo una locura<sup>68</sup>, «una hermosa locura», para Nietzsche, con la que «el hombre baila en y por encima de todas las cosas», pero también *angustia* con la

<sup>62</sup> Es útil contrarrestar a esta perspectiva («paradisiaca», según Nietzsche) y a su consiguiente supresión de la dialéctica esencia/apariencia (significado/significante), aquellos párrafos en los cuales un Nietzsche, aunque a pesar suyo, muy hegeliano, no puede llegar hasta el final con esta soberanía del significante. Sin duda el arte, desde un lugar reactivo, *significa algo distinto de lo que él (se) deja ver*, pero considerándolo siempre como sucesión infinita y «multicolor» de lecturas. La superficie, ella sola en cuanto superficie, adquiere los derechos de una profundidad —de una filosofía— nunca más allá de sí misma y bastada por sí misma, aun cuando se genere desde ahí el haz o la perspectiva de la interpretación. Desde esta «perspectiva», uno de los «proyectos generales» de Nietzsche, pensados desde el arte pero asumiéndolo posteriormente en tanto enfrentamiento cognoscitivo frente al «fenómeno», consistirá también en concederle un rasgo, si puede decirse, «ontológico» al dominio de lo plástico, no ya tratado —como lo había expresado Hegel— en tanto consideración *a priori* para con un significado (esencialmente antropológico) anterior, sino en tanto aquel significado es considerado también como una superficie expandida, como atopía, hacia todos los lados —es decir: *hacia todo lo que ella es*: «¡Qué es para mí ahora la «apariencia»! En verdad, no es lo opuesto a una esencia cualquiera —¡qué puedo decir acerca de una esencia cualquiera, sino que sólo es cabalmente el predicado de su apariencia! ¡En verdad, no es una máscara muerta que se pueda colocar a una X desconocida y que también pueda quitársele! La apariencia es para mí lo que actúa y lo viviente mismo, yendo tan lejos en su burla de sí misma como para hacerme sentir que aquí no hay más que apariencia, luces fatuas y baile de espíritus...» (Friedrich Nietzsche, «La consciencia de la apariencia», en. op. cit. p.64)

<sup>64</sup> Michel Foucault, «Miento, Hablo», en: El pensamiento del afuera, ed. cit., p.7

<sup>65</sup> Jacques Derrida, «Fuerza y significación», en: op. cit., p.17.

<sup>66</sup> Derrida reconoce en este vacío la especificidad del objeto de la crítica literaria, «ya que la nada no es objeto, es más bien el modo como esta nada *misma* se determina al perderse. Es el paso de la determinación de la obra como disfraz del origen». Jacques Derrida, «Fuerza y significación», en: op.cit., p.17.

que se arrastra, con la que vacila: *Hablar me da miedo porque, sin decir nunca bastante, digo también siempre demasiado.*

### III

***Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me exployo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?***

**ROLAND BARTHES**

Punto muerto, neutralidad miedosa del lenguaje: aporética atopía por el exceso de una textualidad desplegada cuyo sismo restituye y nos devuelve (a) la pasividad de la escritura; en otras palabras, el desastre: «lo arruina todo, dejando todo como estaba. No alcanza tal o cual, 'yo' no estoy bajo su amenaza. En la medida en que preservado, dejado de lado, me amenaza el desastre, amenaza en mí lo que está fuera de mí, alguien que no soy yo me vuelve pasivamente otro. No hay alcance por el desastre. Fuera de alcance está aquél a quien amenaza, no cabría decir si de cerca o de lejos —en cierto modo el infinito de la amenaza ha roto todos los límites. Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir: más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo la amenaza, formulaciones éstas que implicarían el porvenir si el desastre no fuese lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida. Pensar el desastre (suponiendo que sea posible, y no lo es en la medida en que presentimos que el desastre es el pensamiento), es ya no tener más porvenir para pensarlo»<sup>69</sup>.

Bajo el desastre, por lo demás, sobrevendría, no viniendo, la pregunta por el saber y por la inespecificidad de la teoría, por su delimitación ficticia en el ejercicio *locuaz* de su ensayismo; interrogante que acontece no en una oscilación entre la teoría y la escritura, no en un péndulo conciliador y diferente al momento del conflicto, sino cuando gracias al propio volumen incontenible de la polución intertextual, definitivamente —«el cerco se pudre»<sup>70</sup>. Todo lo cual, desde luego, ha sobrevivido hasta el momento gracias al tinglado

<sup>67</sup> Angustia, por cierto, no divina, pues no es la angustia de un Dios que ya ha abarcado la totalidad en una sola mirada (Júpiter en la *Teodicea*, «ha pasado revista a lo posible antes del comienzo del mundo existente») y que así no requiere a la pregunta: «Un ser como Dios —dice Blanchot— no podría ponerse en duda, no preguntaría; la palabra de Dios necesita del hombre para convertirse en problema del hombre. Cuando Jehová pregunta a Adán después de la falta: “¿Dónde estás?”, esta pregunta significa que desde ese momento el hombre sólo puede encontrarse o situarse en el lugar de la pregunta. Entonces el hombre es pregunta para Dios mismo, que no pregunta». (Maurice Blanchot, «La pregunta más profunda», en: *El diálogo inconcluso*, ed. cit., p.43).

<sup>68</sup> Evidentemente, en esta tautologización del habla en la que el decir de un «hablo» equivale a un «digo que hablo» (Vid. Foucault, op. cit.), nos acercamos, más que a un *Homo Faber*, al «único que nos resulta antipático», es decir, según Bergson, al «*Homo locuax*, cuyo pensamiento, cuando piensa, no es más que una reflexión sobre su palabra». Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, La Pléyade, 1972, p. 82.

<sup>69</sup> Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, ed. cit., p.9.

de una cierta interdisciplinaria moviedad<sup>71</sup>, en la medida en que «*lo interdisciplinario*, de lo que hoy hacemos un valor fuerte de la investigación, no puede realizarse con la simple confrontación de saberes especiales: lo interdisciplinario no es en absoluto reposo: empieza *efectivamente* (y no por la simple emisión de buenos deseos) cuando la solidaridad de las antiguas disciplinas se deshace, quizás incluso violentamente, a través de las sacudidas de la moda, a favor de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que no están, ni el uno ni el otro, en el campo de las ciencias que se tendía apaciblemente a confrontar»<sup>72</sup>. Para jugar intratextualmente: ¿*No es definitivamente «insignificante» o «irrisorio» el enfrentamiento forzado que aquí se (a)guarda para no darse a la vista, para, no siendo visto, no ser sino lo que en realidad no está? ¿Qué diría una ciencia de la literatura —es decir, la Institución— frente a tal vaciamiento? ¿Asumir, como Girondo, la inutilidad de su gesto, es decir, convertirse felizmente en —pesimista?*<sup>73</sup> ¿Aceptar, con Nietzsche, no solamente —lo cual ya es mucho— que «el saber no importa nada», sino además, que «El sabio es el animal de rebaño del conocimiento, que investiga porque se lo mandan y se lo enseñan»<sup>74</sup>? ¿Y la filosofía, para demarcar(se) otra vez del límite, y no privado de él en tanto ella misma (se) lo impone<sup>75</sup>, no tuvo acaso más que aprender a *bailar* en todas sus formas, «bailar con los pies, con los conceptos, con las palabras», no notó finalmente en su ocaso «que también hay que saber bailar con la *pluma* —que hay que aprender a *escribir*»<sup>76</sup>? (Pero esto, como se sabe, ya lo habían aprendido «Los metafísicos de Tlön»: «que la metafísica es una rama de la literatura fantástica»<sup>77</sup>). De esta manera, el ensayar haría referencia a un lenguaje sin referencia, al mismo tiempo que daría cuenta de un resquebrajamiento teórico en donde se clausuran, por un lado, el

<sup>70</sup> «El cerco se pudre./ La hortiga invade el jardín», versos de Jorge Teillier, «Twilight», en: El cielo cae con las hojas. Santiago, Ediciones Alerce, 1958, p.26.

<sup>71</sup> Fredric Jameson (op. cit., p.17), por su parte, propone esta inespecificidad «indecible» de la teoría como manifestación propia del posmodernismo: «Hoy en día, tenemos cada vez más una clase de escritura simplemente denominada 'teoría' que es todas o ninguna de esas cosas al mismo tiempo. Este nuevo tipo de discurso, generalmente asociado con Francia y la así llamada teoría francesa, se difunde en forma creciente y señala el fin de la filosofía como tal. La obra de Michel Foucault, por ejemplo, ¿debe considerarse filosofía, historia, teoría social o ciencia política?». «En cualquier caso —le respondería Blanchot— [debe considerarse como la obra de] un hombre de acción, solitario, secreto, y que, precisamente por eso, desconfía del prestigio de la interioridad, se defiende de las trampas de la subjetividad, busca dónde y cómo es posible un discurso de superficie, espejeante, pero sin espejismos, un discurso que no es ajeno, como se ha pretendido, a la búsqueda de la verdad, pero que pone de manifiesto (entre otras muchas cosas) los peligros de esta búsqueda y sus ambiguas relaciones con los dispositivos de poder». Maurice Blanchot, Michel Foucault tal y como yo lo imagino, Valencia, Pre-textos, 1993. (Para una discusión en torno a esta clausura de la filosofía, véase más adelante en Apéndice 2, «Excurso sobre el fin del arte en Hegel», pp)

<sup>72</sup> Roland Barthes, «De la obra al texto», en: ¿Por dónde empezar? Barcelona, Tusquets editores, 1974.

<sup>73</sup> «¿O es que nadie le oye?/ ¿O es que todos lo oyen y prefieren colectivamente olvidar ese grito/ que se mezcla con los sueños de los dormidos?» Rodrigo Lira, «Cosas que suelen ocurrir en eternos instantes, en: op. cit., p.47.

<sup>74</sup> Friedrich Nietzsche, «Voluntad de poder» (Fragmentos póstumos, § 420, p.325), en: Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1962.

<sup>75</sup> Vid. Jacques Derrida, «Tímpano», en: Márgenes de la filosofía, Madrid, Cátedra, 1987.

---

castigo aristotélico según el cual surge la separación genérica dentro del propio ámbito del arte <sup>78</sup>, y por otro, la taxonomía kantiana en el marco de su delimitación rigurosa de los dominios propiamente humanos. Por supuesto, esa destrucción se vislumbraba ya en el propio establecimiento de un circuito general y sistemático para la esfera de lo estético, y el propio Kant entregaba, en su idealización trascendental de la belleza, la exigencia de una revitalización de la reflexión en torno a un punto vacío alrededor del cual un movilizado sujeto *reflexionante* permanecía ya sin un centro preciso y absolutamente desgarrado de cualquier valor de verdad que hubiese pretendido contenerlo; «libre juego» de la reflexión «porque ningún concepto determinado la constriñe a una regla particular de conocimiento» <sup>79</sup>. Reflexionar, «dando vueltas a» desde un hiato profundo y surgido entre la inconmensurabilidad de lo empírico y la experiencia (en tanto escritura) del sujeto, sin tener asegurado de antemano ningún fin estable e incluso ninguna idea preestablecida de ese fin, «su diferimiento, que es a la vez su huella o su pista, encaminadora de la búsqueda, y su tardanza indefinida» <sup>80</sup>, es ir escribiendo *el* ensayo de una paradoja <sup>81</sup>, buscar la «Huella perdida en una huella, menos que nada en la huella de un exceso (huella de sí misma, posiblemente máscara; en un vacío, posiblemente nada...)» <sup>82</sup>; mostrarlo en su propia operación, *dispositio* de la *dispositio* en donde la teoría (re)presentaría, en ex–posición de sí misma —y en la ausentación de su objeto— la vacilación fantasmática del escenario en que acontece su desgracia. Exposición «sin retener nada, exposición de la exposición, en una palabra, expresión,

<sup>76</sup> Friedrich Nietzsche, «Lo que los alemanes están perdiendo», en: *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1994, p. 84. Pregunta y respuesta afirmativa de Levinas: «¿Una manera de escribir, de conducirse con el mundo que fluye como la tinta entre las manos que la separan? Es necesario llegar hasta el nihilismo de la escritura poética de Nietzsche, revirtiendo en torbellino el tiempo irreversible, hasta la risa que rechaza el lenguaje». Emmanuel Levinas, op. cit., p.52.

<sup>77</sup> Siempre Borges y siempre, también, esa necesidad de volver a «nuestras fuentes»: «El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica». Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius», en: *Ficciones*, ed cit., p. 29

<sup>78</sup> Vid. Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yedra, Madrid, Gredos, 1974.

<sup>79</sup> Emmanuel Kant, «Analítica de lo bello», en: op. cit., pp. 121 a 158. La «reflexión», tal como la entiende Kant, refiere, en el ámbito del juicio del gusto estético, al proceso de «enjuiciamiento» (*Beurteilung*) y no al juicio (*Urteil*) como expresión.

<sup>80</sup> Pablo Oyarzún, en: op. cit., p.13

<sup>81</sup> «La práctica paradójica (...) se desarrolla en un repertorio ligeramente diferente, que es más bien el del escritor: uno no se opone a valores *nominados*, fraccionados; estos valores uno los bordea, los esquiva, los evita: *uno se va por la tangente*; no es, propiamente hablando, una contramarcha (palabra muy cómoda de Fourier, sin embargo); lo que se teme es caer en la oposición, la agresión, es decir, *en el sentido* (pues el sentido no es nunca más que el trinquete de un contra-término), es decir, otra vez: en esa solidaridad semántica que une los contrarios simples». Roland Barthes por Roland Barthes, ed. cit. p. 153.

<sup>82</sup> Emmanuel Levinas, «Sensibilidad y proximidad», en: op. cit., p.156.

Decir: no un Decir que se disimula y se protege en lo dicho (...), sino un decir que se descubre (...) enteramente signo, significándose»<sup>83</sup>. Exposición de la escritura en tanto devenir de la pasividad, e incluso «más pasivo que toda pasividad porque es un sacrificio sin reserva, sin condiciones» y precisamente por ello, «es un sacrificio no-voluntario, un sacrificio de rehén designado que no es elegido como rehén»<sup>84</sup>. Ex-posición que consiste para el rehén en mostrar un lugar y en vestirse con él, siendo incluso, de momento, el lugar único de ese lugar, pero también en desplazarse fuera del cerco y no acabarlo sino en el inacabamiento contraargumentativo de su enrosque: «(Ahora, otra vez, aquí mismo, sobre el alambre vacío de su palabra vacía, él se va por el alambre del vacío hacia alcanzar el vacío de su propia palabra hasta donde no haya más palabra ni alambre ni vacío: el lugar del no-lugar: El Magnífico Lugar de los Lugares)»<sup>85</sup>. Qué comienzo entonces para (no) escribir, una vez más, en la reja de la incoherencia, para que, anunciando, no anuncie absolutamente nada a pesar de todo; y a pesar de todo «lo inconcebiblemente banal y eficazmente hipnógeno/ de lo que se radiodifunde y televe», y «dada la continuidad de la ausencia de tibieza/ considerando la permanencia de las carencias y/ las ansiedades que se perpetran cotidianamente»<sup>86</sup>, —mantener(se) en el tejido, pender del ensayo, volver a inclinarse en el vacío<sup>87</sup>. ¿Cuán precipitado, entonces, deviene el momento de perderse en la escritura, diciéndose sin cesar en ese peligro y en ese abrigo de la palabra; escribiendo «lo otro y lo mismo», lo fraterno y la hostilidad de la «inter-rogación», completando aquel Libro que «si no encierra su contralibro es considerado incompleto»<sup>88</sup>, el no resguardo y la promesa por la ausencia de respuesta, absoluta *desgracia de la pregunta*<sup>89</sup>? ¿Se sigue repitiendo la escena de la aporía, al fin y al cabo también atópica gracias al deslizamiento del lenguaje? (¿«Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre»<sup>90</sup>?) En la tentativa del ensayo, en

<sup>83</sup> Emmanuel Levinas, «Esencia y desinterés», en. op. cit., p.60

<sup>84</sup> *Ibíd.*

<sup>85</sup> Juan Luis Martínez, «Un texto de nadie», en: op. cit., p.7

<sup>86</sup> Rodrigo Lira, «4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*», en: op. cit., p. 37

<sup>87</sup> «No se puede pensar ni escribir más que *sentado* (G. Flaubert) ¡Ahí te tengo, nihilista! La carne del trasero es cabalmente el *pecado* contra el espíritu santo. Sólo tienen valor los pensamientos *camina*dos». Friedrich Nietzsche, op. cit., p.35. «Pero Nietzsche —afirma Derrida, op. cit., p.54— dudaba mucho de que el escritor estuviera alguna vez de pie; es que la escritura es en primer lugar y para siempre algo sobre lo que uno se inclina. Más todavía cuando las letras no son ya cifras de fuego en el cielo». ¿Qué ocurre con la escena de la lectura? Barthes: «Ocurre lo mismo [que] con el texto: produce en mí el mejor placer si llega a hacerse escuchar indirectamente, si leyéndolo me siento llevado a levantar la cabeza a menudo, a escuchar otra cosa. No estoy necesariamente *cautivado* por el texto de placer; puede ser un acto sutil, complejo, sostenido, casi imprevisto: movimiento brusco de la cabeza como el de un pájaro que no oye nada de lo que escuchamos, que escucha lo que nosotros no oímos». Roland Barthes, *El placer del texto*, en: op. cit, p.41

<sup>88</sup> Jorge Luis Borges, op. cit., p.36.

<sup>90</sup> «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare *son* William Shakespeare». Jorge Luis Borges, op. cit., p.33



---

ese vigor tranquilo, suicidio (in)sensato por el cual, sin embargo, «hablo y digo que hablo», —se afirma quizás la fuerza innecesaria de una operación difícil: lo inusitado —la literatura— puede advenir en la perplejidad de una repetición. ¿Qué queda, entonces, por decir? ¿Justamente la repetición? ¿Decir el «ensayo, tal vez, de la aporía»? Por supuesto: es lo que está por decirse, lo que, incluso ya dicho, *va a decirse*, lo que *se está* y *estará siempre* —por decir.

<sup>89</sup> «La respuesta es la desgracia de la pregunta (...)por cuanto la pregunta, en la respuesta, acude a todo lo que le es extraño y, a la vez, quiere mantenerse dentro de la respuesta como ese giro de la pregunta que detiene la respuesta para suspender el movimiento y proporcionar el descanso. Sin embargo, la respuesta tiene que volver a asumir la esencia de la pregunta que no está agotada por lo que le responde». Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 42.



---

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. «El ensayo como forma». En: Notas de Literatura. Barcelona, Ariel, 1962.
- Anderson, Perry. Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Aristóteles. Poética. Edición trilingüe por Valentín García Yedra, Madrid, Gredos, 1974.
- Aristóteles. Metafísica. Madrid, Gredos, 1982.
- Arlt, Roberto. Los siete locos - Los lanzallamas. Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Arlt, Roberto. Cuentos Completos. Buenos Aires, Seix Barral, 1996.
- Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2000.
- Barthes, Roland. El imperio de los signos. Madrid, Mondadori, 1991.
- Barthes, Roland. El placer del texto y lección inaugural. México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Barthes, Roland . Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas Monte Ávila, 1999.
- Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Barthes, Roland. ¿Por dónde empezar? Barcelona, Tusquets Editores, 1974.
- Barthes, Roland . El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987.

- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos. México, Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós, 1989.
- Baudelaire, Charles. Pequeños poemas en prosa/ Los paraísos artificiales. Madrid, Cátedra, 1998.
- Baudelaire, Charles. Las flores del Mal. Madrid, Alianza, 1992.
- Baudrillard, Jean. De la seducción. Buenos Aires, Rei, 1987.
- Benjamin, Walter. Infancia en Berlín hacia 1900. Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- Benjamin, Walter. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Madrid, Taurus, 1988
- Benjamin, Walter. Dirección Única.
- Benjamin, Walter. Diario de Moscú.
- Benjamin, Walter. Haschisch.
- Benjamin, Walter. Para una teoría de la violencia.
- Bergson, Henri. El pensamiento y lo moviente. Buenos Aires, La Pléyade, 1972.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México D. F., Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Blanchot, Maurice. El diálogo inconcluso. Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- Blanchot, Maurice. De Kafka a Kafka. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Blanchot, Maurice. La escritura del desastre. Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Blanchot, Maurice. El instante de mi muerte/ La locura de la Luz. Madrid, Ed. Tecnos, 2001.
- Blanchot, Maurice. Michel Foucault tal y como yo lo imagino, Valencia, Pretextos, 1993.
- Borges, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Borges, Jorge Luis. Obras Completas. Buenos Aires, Emecé, 1994.
- Breton, André. Primer manifiesto del surrealismo, en: Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza Forma, 1998.
- Bürger, Peter. Teoría de la Vanguardia, Barcelona, Península, 1997.
- Burke, Edmund. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello. Madrid, Tecnos, 1987.
- Casullo, Nicolás. Modernidad y cultura crítica. Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Connor, Steven. Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad, Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- Cortázar, Julio. Cuentos Completos/1-2. Madrid, Alfaguara, 1996.
- Corominas, J. – Pascual, J. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid, Gredos, 1997.
- Dälenbach, Lucien. El relato especular. Madrid, Visor, 1991.
- Debray, Régis. El arcaísmo posmoderno. Buenos Aires, Manantial, 1996. p. 25.
- Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Barcelona, Ed. Paidós, 1994.

- 
- Deleuze, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Barcelona, Anagrama, 2000.
- De Man, Paul. La resistencia a la teoría. Visor, Madrid, 1990.
- De Man, Paul. Escritos críticos. Madrid, Visor, 1996.
- De Man, Paul. Visión y Ceguera. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Déotte, Jean-Louis. Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998.
- Derrida, Jacques. La escritura y la diferencia. Barcelona, Anthropos, 1989.
- Derrida, Jacques. Aporías. Morir — esperarse (en) «los límites de la verdad». Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Derrida, Jacques. La diseminación. Madrid, Ed. Fundamentos, 1997.
- Derrida, Jacques. Márgenes de la filosofía. Madrid, Cátedra, 1987.
- Derrida, Jacques. De la gramatología. México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- de Rokha, Pablo. U. Santiago, Lom, 2001.
- Diccionario de Filosofía, Barcelona, Herder, 1992, 2da. Edición.
- Fernández, Macedonio. Museo de la novela de la Eterna. Buenos Aires, Corregidor, 1975.
- Foster, Hal. La posmodernidad. Barcelona, Kairós, 1998.
- Foucault, Michel. Nietzsche, la genealogía, la historia. Madrid, Pretextos, 1998.
- Foucault, Michel. El pensamiento del afuera. Madrid, Pretextos, 1997.
- Foucault, Michel. Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Barcelona, Anagrama, 1989.
- Frisby, David. Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Madrid, Visor, 1992.
- García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1990.
- Girondo, Oliverio. Obra Completa, Santiago, Universitaria-Archivo, 1999.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo: Supuestos Históricos y Culturales. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Habermas, Jürgen. «Modernidad: un proyecto incompleto». En: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad-Posmodernidad, Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp 131-144.
- Habermas, Jürgen. El pensamiento filosófico de la modernidad, Madrid, Taurus, 1984.
- Hegel, G.W. F. Lecciones sobre la estética. Madrid, Ediciones Akal, 1989.
- Heidegger, Martin. Caminos de bosque. Madrid, Alianza, 1995.
- Heidegger, Martin. Ser y Tiempo...
- Hillis Miller, J.—«El Crítico como Huésped», en Jofré, M. A. y Blanco, M. En: Para Leer al Lector. Una Antología de Teoría Literaria Post-Estructuralista. Santiago, Editores Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, Facultad de Historia, Geografía y Letras, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/f.

- Hopenhayn, Martín. Crítica de la razón irónica. De Sade a Jim Morrison . Santiago, Sudamericana, 2001.
- Horkheimer, Max - Adorno, Theodor W. Dialéctica del Iluminismo, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Jameson, Fredric. El giro cultural. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998.
- Jauss, Hans Robert. Las transformaciones de lo moderno. Madrid, Visor, 1995.
- Kafka, Franz. El Castillo. Madrid, Alianza, 1997.
- Kant, Emmanuel. Crítica de la facultad de juzgar. Traducción, introducción, notas e índices Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Avila Editores, 1992.
- Kripke, Saul. «Identidad y Necesidad». En: Luis M. Valdés Villanueva (ed.), La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje. Ed. Tecnos, Universidad de Murcia, 1991, pp. 98-130.
- Kuhn, Thomas S. La estructura de las revoluciones científicas, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Lakoff, George y Johnson, Mark. Metáforas de la vida cotidiana. Madrid, Cátedra, 1998.
- Lautréamont, Conde de. Obras Completas, Barcelona, Argonauta, 1986.
- Levinas, Emmanuel. De otro modo que ser, o más allá de la esencia, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1995.
- Lihn, Enrique. A partir de Manhattan . Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.
- Lihn, Enrique. El circo en llamas. Una crítica de la vida, Santiago, LOM, 1997.
- Lira, Rodrigo. Proyecto de Obras Completas, Santiago, Coedición Minga/Camaleón, 1984.
- Longino. Sobre lo sublime. Colección de Apuntes Universidad de Chile, s/r.
- Martín-Barbero, Jesús. «Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación», en: Mabel Moraña (ed.), Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales, Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- Martínez, Juan Luis. «Conversación con Jaime Goycolea». En: Descontexto Nro. 4, diciembre, 2002.
- Martínez, Juan Luis. «Un texto de nadie». En: Descontexto Nro. 4, diciembre, 2002.
- Martínez, Juan Luis. La nueva novela. Santiago, Ediciones Archivo, 1985.
- Martínez, Juan Luis. La poesía chilena. Santiago, Ediciones Archivo, 1978.
- Nietzsche, Friedrich. Más allá del bien y del mal. Madrid, Alianza, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Madrid, Alianza, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Madrid, Ed. Tecnos, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. La ciencia jovial. «La gaya scienza». Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. Obras Completas. Madrid, Aguilar, 1962.
- Nietzsche, Friedrich. Crepúsculo de los ídolos. Madrid, Alianza, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. La genealogía de la moral. Madrid, Alianza, 1994.

- 
- Oyarzún, Pablo. «Metafísica y Redención». En: Humberto Giannini, Metafísica del lenguaje. Santiago, LOM, 1999.
- Palacio, Pablo. Vida del ahorcado. Quito, Ed. El Conejo, 1984.
- Platón. Diálogos, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1964.
- Poe, Edgar Allan. Cuentos/1, Madrid, Alianza, 1996.
- Richard, Nelly. Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la .transición), Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998.
- Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Argentina, Ariel, 1994.
- Sarlo, Beatriz. Siete ensayos sobre Walter Benjamin. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000. p.22.
- Sartre, Jean Paul. A puerta cerrada. Buenos Aires, Losada, 1992.
- Schiller, Friedrich. Cartas sobre la educación estética del hombre. Madrid, Anthropos, 1999.
- Schiller, Friedrich. Escritos sobre estética. Madrid, Ed. Tecnos, 1990.
- Teillier, Jorge. El cielo cae con las hojas. Santiago, Ediciones Alerce, 1958.
- Valdés, Adriana. Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago, Universitaria, 1997.
- Victor Hugo. «Prólogo a Cromwell», en: Manifiesto Romántico. Barcelona, Editorial Península, 1971.
- Wallace, David. «El poético pajareo de los pájaros o el borramiento autorial de Juan Luis Martínez», en: Descontexto, Nro. 4, Diciembre, 2002.
- White, Hayden. Metahistoria. México D.F, FCE, 1992.





# Apéndice 1

## Autobiografía de una lectura

«Autobiografía de una lectura»: esto será oportunamente decepcionante y también fastidioso para quien conozca ya la evidente referencialidad que entraña y de la cual hasta nunca podrá desprenderse<sup>91</sup>. Digo con esto además que la autobiografía no constituye un género de la escritura y ni mucho menos endosa la propiedad de un individuo o de una cultura nacionalmente determinada, como suele decirse, «por un conjunto de experiencias» siempre al fin y al cabo individuales, y que exactamente por eso no almacenan, no pueden almacenar, ni siquiera de manera abstracta, identidad ni identificación alguna. La grafía y la lectura —la lectoescritura— tienen aquí mucho más derecho a fingir su acto anterior, y así, en el fingimiento, poseen una preeminencia poluta sobre la biografía —de algún modo y no sin pudor: la aplastan<sup>92</sup>. Hablar de lo que se escribe sin saber ni entablar distancia, ni tampoco un perfil seguro, ni tampoco el texto como materia; apartar de ese modo el gesto, el secreto que detenta, la vista de sí mismo obliterada. Un acto volitivo y exhibicionista, una ojeada hacia ninguna parte, la contra-dicción de abolir sin cesar y cesando la direccionalidad de la Mirada sin dejar de

---

<sup>91</sup> Vid. Enrique Lihn, «Autobiografía de una escritura», en: Lihn, Enrique, El circo en llamas. Una crítica de la vida, Santiago, LOM, 1997, pág. 355- 373)

mirar y de escribir lo que en toda medida ya no se puede escribir más que parlotando, graficando por nada, acabando y *viéndose acabar* en ese impulso que no contiene impulsividad absoluta, chantaje bajo cualquier perspectiva, la propia e insoluble perspectiva sin objeto ni sujeto ni retardo para nada. Dispuesta: sólo, solitario, sola (en) la escritura.

## 1

Hay en todo momento de interrogante y de oscilación (y todo tiempo lo es), una oleada catastrófica de la crítica urbana que se ensambla detenidamente en ámbitos que ya no pueden ser tomados como tales. La tenuidad emplaza al límite y lo transporta deliberadamente hacia su aspecto de inactualidad semántica, lugar en el que ya es tratado como materia de lo desintegrado. Esta revelación puede observarse en ciertos desplazamientos en los que algún tipo de nuevo sujeto, todavía muy extraño pero materialmente identificable, *transita* casi por entre una variada tipificación social a la cual es susceptible. *Estar en todos lados pero no estar posiblemente en ninguno* no es solamente una predominancia que atañe al ámbito del texto literario y a las concepciones teóricas en el marco de la ideología<sup>93</sup> en el que éste se inscribe y es inscrito, sino también a la imposibilidad de identificación de la propia literatura cuando ya ha dejado su estado de desplazamiento y se confirma gracias a la arrogancia de una restitución

<sup>92</sup> «(...) no hay biografía más que de la vida improductiva. En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona (afortunadamente) de mi duración narrativa. El Texto no puede contar nada, se lleva a mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria, que es ya la del Pueblo, la de la masa insubjetiva (o sujeto generalizado), aunque yo siga estando separado de él por mi manera de escribir. Roland Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes, Caracas, Monte Ávila, 1999.

<sup>93</sup> Digamos aquí que el texto literario se encuentra subordinado —siempre— a una relación productor/receptor a su vez *inscrita* (y esa inscripción, hablando en una sociedad de «productoconsumidores», atraviesa todo discurso) en atención a la dialéctica dominadores/dominados. El texto, pues, *acoge* y *coge* prestados muchos otros textos también dispuestos en esa relación problemática (problemática en la medida en que los medios de producción se auto-regeneran infinitamente) y que se encuentran, como él, *dominados* por y para la ideología. De modo que si se «dice corrientemente: “ideología dominante”», hablamos entonces de una «expresión incongruente ¿pues, qué es la ideología? Es precisamente la idea *cuando domina*: la ideología no puede ser sino dominante.» Así, «del lado de los “dominados” no hay nada, ninguna ideología, sino precisamente —y es el último grado de la alienación— la ideología que están obligados (para simbolizar, para vivir) a tomar de la clase que los domina». El texto subversivo, si es que puede hablarse de él todavía, sea de la *clase* que sea, en cuanto dominador y dominado, es decir, en y al servicio de la ideología, «no puede reducirse a la lucha de dos ideologías rivales: lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología». Roland Barthes, El placer del texto y lección inaugural México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1984. p.53. Tomando en cuenta estas consideraciones, cabría preguntarse, por una parte, por el grado de categorización metafísica que han adquirido conceptos tales como «Ideología» y «Poder» en cuanto construcciones presentes en todo discurso, toda acción, todo lenguaje, es decir, como Dios, en *todas partes*; y por otra, por la materialización de aquellos conceptos en una sola paranoia: el Mercado como el Todo aristotélico en el que cada una de las partes, eso sí ya indistinguibles unas de las otras, ensambla incluso aquello antaño inexpugnable.

soberana, que no es otra cosa que la opaca historia de su polución. Todavía aceptamos, exactamente en una misma pregunta *sobre nuestro tiempo*, la posibilidad no de una respuesta sino de varias, variadas imágenes, variados volúmenes de libros tras la espalda y, en fin, toda la «cultura» que fatiga ya fisiológicamente a la escritura como a Klamm le fatigan esos millones de expedientes que se han perdido y que lo adormecen<sup>94</sup>, contrarresoluciones sin habla, pero con una teleología incierta, acumulación gris agotada por el mero episodio de haber existido (*porque alguien debe existir, alguien debe velar*) pero que desde una última amplitud ultra-productiva encierra y encerrará, ya para siempre, la lectura que se vendrá —lo que (se) está por decir. ¿Por qué? ¿Por qué elaborar entonces otro expediente más? ¿Por qué decir, por ejemplo, «el capitalismo vive su tercera revolución científico-técnica en un marco de sociedades fracturadas por líneas de pobreza y desquiciadas por el florecimiento de ideologías individualistas y antisolidarias»<sup>95</sup>? ¿O es que, desde un punto de vista reactivo —esto es, dialéctico—, definitivamente *pensar* los procesos y los medios latinoamericanos de interconexión con su propia otredad ya interiorizada en un afuera conocido «se vuelve» y se devuelve, en un eterno movimiento, como «tarea de envergadura antropológica en la medida en que lo que ahí está en juego son hondas transformaciones en la cultura cotidiana de las mayorías, y especialmente de los jóvenes, *que se están apropiando de la modernidad*?»<sup>96</sup>

De este modo, así en el mundo los «escribas trabajan sin tregua porque la humanidad respeta las vocaciones y los impresos llegan ya a orillas del mar», cuestión que hace entonces que estos mismos escribas al fin y al cabo «comprenden que las fábricas de papel y tinta van a quebrar, y escriben con letra cada vez más menuda, aprovechando hasta los rincones más imperceptibles de cada papel.»<sup>97</sup>

## 2

El escritor hispanoamericano, en el ámbito de la modernización capitalista de los años veinte y treinta, tiene en sus manos una dialéctica «productiva» que no hace más que diferir su momento de aceptación prostibularia. La *obra* es ya una «propiedad», en un sentido mercantil, a manos del artista; se constituye, por tanto, en un «bien», en un

<sup>94</sup> Franz Kafka, *El Castillo*, Madrid, Alianza, 1997. Klamm, en un momento, a los ojos de K., pareciera estar despierto; sin embargo, es «esa su postura de dormir... sigue ahí sentado. De otra manera —dice Frieda—, ¿acaso le habría dejado mirar al interior de su cuarto?» (p.50)

<sup>95</sup> Beatriz Sarlo, «Intelectuales», en: *Escenas de la vida posmoderna*, Argentina, Ariel, 1994, p.179.

<sup>96</sup> Es lo que señala Jesús Martín-Barbero, «Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación», en: Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago, Cuarto Propio, 2000, p.24 (el subrayado es mío).

<sup>97</sup> Julio Cortázar, *Fin del mundo del fin*, en: *Cuentos Completos/1*, Madrid, Alfaguara, 1996.

artículo de cambio que, menospreciado o altamente valorado, reclama sus derechos de burguesía como nueva condición de su productor. De modo que una irrestricta libertad garantizada a los medios de producción involucrados con la modernización y, junto con ello, la seguridad instaurada por medio de una moral reivindicativa de la clase burguesa<sup>98</sup>, hacen de un mismo «gesto» —la *práctica* de la escritura— tanto un reacomodo a estos presupuestos, como una fuerza *reactiva* no sólo respecto de la obligatoria mirada que el escritor debe dar al mercado, sino además al *ethos* fundamental de aquel abanico de posibilidades entre las que él no es más que otra cualquiera. La burguesía latinoamericana, desde la cual también se alimentan casi todos los «escritores de vanguardia», cultiva entonces una abierta enemistad contra sí misma en lo referente a la propia ubicación desde la que se concibe como un todo heterogéneo, contradictorio y simultáneo. Esa fuerza de (re)activación tiene su lugar preferido en la nueva ciudad burguesa moderna, en la que el escritor (bajado ya del Olimpo de la *esencia* y condenado, por Hegel, a ser la expresión, a lo sumo, de su propio rebasamiento<sup>99</sup>) a diferencia de una gregaredad europea de vanguardia —agrupada generalmente en torno al manifiesto— se encuentra, calladamente, en la soledad de un poema y de un cuento que, para la sociedad de masas (latinoamericana), es todavía fatalmente ininteligible. A pesar de la institucionalización y massmediatización de artistas y escritores antaño «desconocidos» y poco «promovidos» por la Educación Normal y Superior (massmediatización que Canclini ha demostrado de sobra en las figuras de Octavio Paz y Jorge Luis Borges<sup>100</sup>), de estos mismos escritores no se leen masivamente más que los textos canónicos (el caso de Neruda, Mistral y en menor medida de Huidobro y Emar) en virtud no sólo de la conveniencia académica, política y moral que evidentemente ello presupone para una élite: por sobre todo en virtud de una relación tensa, desde el modernismo, entre el escritor y su «público»; una tensión cuyo movimiento oscilante establece aquella distancia irónica que presupone, desde ahí, el acercamiento hacia una lectura otra, incómoda, donde el burgués no es ya meramente un «disfrutador», sino también un decodificador que *dialoga*, que hace legible lo que en un primer momento (*shockeante*, según Benjamin y Bürger) es ilegible. Es por eso que, si puede hacerse (y no se puede en la medida en que cada texto presupone lecturas y no Lectura), *el perfil del lector latinoamericano* concibe al texto (libro, obra de teatro, película, música, etc.) en su aspecto sólo frutivo en la medida en que todavía está instalado en una rutina cuya dialéctica Trabajo/Casa (y véase, en torno a ello, el trayecto discursivo de los impresionantes personajes de Arlt) hace de esta última un espacio del no-pensamiento, un espacio donde lo más fácil de «digerir» es lo que en suma se privilegia

<sup>98</sup> Gutiérrez Girardot considera fundamental la internalización del *code Napoléon* en Hispanoamérica como apertura de jurisdicción civil que espera con los brazos abiertos la «entrada moral» de la sociedad burguesa moderna en lo que sería un reacomodo de los estratos sociales en función de los principios de la nueva sociedad, independientemente de un asentamiento *real* de la clase burguesa y de los reproductivos medios de producción que ésta presupone para-sí en Hispanoamérica. (Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: Supuestos Históricos y Culturales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.)

<sup>99</sup> Vid. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Ediciones Akal, 1989.

<sup>100</sup> Vid «Artistas, intermediarios y público: ¿innovar o democratizar?», en: Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990).

homogéneamente como un placer en lo que permanece inmóvil y no involucra, así, ningún tipo de desplazamiento más que el que le sirve para la inmovilidad, para el estereotipo y la Doxa <sup>101</sup>. Pero esto no es tan simple y tampoco se desenvuelve, para nosotros, de manera tan maquínica; pues ahí están los cines y las universidades, ahí están todavía los teatros, los conciertos, los libros y las revistas —ahí está la llamada «alta cultura» y las «fuentes del saber» que el mercado —esa palabra omnipotente «que *elige* por, en y a nosotros»— dispone y propone a quien no se contenta y oponga a ese otro saber popular —masificado, fatuo, a todas luces burdo y vulgar—, su *competencia*, su lectura competente en tanto lectura que *sabe* decodificar. Esa es la encrucijada, ese es también el lugar en donde se mueven las lecturas «diferentes» y que reclaman «lo diferente» (la mujer, el indígena, el homosexual, la periferia, —lo «Otro»). Es decir, para reconocer el lugar —nunca bien delineado, pero imperante— desde donde se imagina «la vida social», se *adquieren* los «elementos simbólicos y de fascinación de la gran metáfora del mercado» <sup>102</sup>.

Pero todo este mapa (in)actual, evidentemente, no es el mismo que el artista (contra)burgués latinoamericano disponía a mediados del siglo veinte. Ese artista, el que también camina y opone la moral de «su» obra a la del productor capitalista, y aun cuando es, en cierto sentido, también otro capitalista (puesto que «sabe» del precio de *su* obra y va como un «gandul» al mercado <sup>103</sup>), transforma su posición contemplativa y se extrema como revolucionario sin dejar, en cualquier caso, que esa «actitud» traspase completamente la «propiedad» de su obra <sup>104</sup>. Contra mucho de lo que se dice, generalmente pensando en Huidobro y su figura paternalista, la concepción y la conciencia de una intertextualidad desatada (cuyo aspecto fúnebre se concretará más tarde en la no-figura de ~~Juan Luis Martínez~~), hace del escritor de vanguardia un «consciente» de la posibilidad «trágica» del mundo presentado en tanto escritura, y de la obra, por ende, siempre como una re-escritura que carnavaliza y se apropia de un origen finalmente vacío, frente al cual no hay que «presentar» la monumentalidad de un Creador o de un Júpiter <sup>105</sup>, ni tampoco la condición privilegiada de un *vidente* que, desde Rimbaud, pasando por toda la tradición simbolista que llega fortalecida a Neruda, se «eleva» por sobre la neurosis moderna y es capaz de *corresponder* así los distintos

<sup>101</sup> Como lo plantea Jauss, con relación a la situación comunicativa básica de legibilidad de la obra literaria, la escritura de vanguardia sería, por otro lado, también monológica: en la medida en que «la nueva forma de recepción provocada por ella ya no se ajusta a la estructura dialógica y comunicativa de la lírica clásica», e *impone* de esa forma un momento de «mandato» que supone que «[el espectador y] su mirada activa, compositiva y estructurante es capaz de asumir y completar la obra del artista» H. R. Jauss, *El umbral de 1912: Zone y Lundi Rue Christine, de Guillaume Apollinaire*. En: Las transformaciones de lo moderno. Madrid, Visor, 1995. p.118.

<sup>102</sup> Adriana Valdés, «Aquellos que todavía llamamos cultura», en: Composición de lugar. Escritos sobre cultura, Santiago, Universitaria, 1997, p.115

<sup>103</sup> Benjamin con respecto a Baudelaire, en: Poesía y Capitalismo (Iluminaciones I), Madrid, Taurus, 1988.

<sup>105</sup> Véase, entre otros, al *tremendo* Dios atrabiliario de Pablo de Rokha en *U*: «y mi condición esteticodinámica crea el universo/ a la manera formidable de los espejos despedazados», Pablo de Rokha, *U*, Santiago, Lom, 2001, p.11)

elementos de la cotidianidad urbana dándoles una «nueva» forma de presentación; si bien ésta es, de todas formas, también una reescritura, la condición del escritor, en tanto acumulador de citas y en tanto *repetidor de lo mismo*, no es en absoluto un privilegio y ahonda, sobre todo en Arlt (véase «Las opiniones de El Rufián Melancólico» y varias de las conversaciones en las que participa El Astrólogo en «Los Siete Locos» (1929) y «Los lanzallamas»(1930)), su condición prostibularia de complicidad con la maquinaria burguesa promovida por el capitalismo. En esa enemistad con el burgués, y con el peso de la descomposición de las formas de una «creación» que, como decimos, se *sabe* simplemente tributaria de otras <sup>106</sup>, pero además con el peso de saber que su obra, en cierta forma, también debe conservar su aspecto de creación única, se desplaza a la vez la posición política del escritor en cuanto para la obra cabe ahora una est-ética que la respalde y la empuje, general y conflictivamente, hacia la izquierda.

## (De las luces que a lo lejos)

Siempre que escuchaba a mi madre hablar de Chile, yo encogía indiferente los hombros y me limitaba a seguir jugando. En esos tiempos no presentía para nada que años más tarde, precisamente en ese extraño país («de mierda», como a veces le decían, y yo de verdad me asustaba porque me imaginaba las calles y las casas y los autos hechos, literalmente, mierda), leería, desempolvándolo, a Pablo Palacio y hablaría también de

<sup>104</sup> «Hay algo más —precisa Enrique Lihn—: no he conseguido liberarme, ni con el relativo aprendizaje de las pruebas de la influencia histórica de la literatura, ni con los pequeños cambios favorables ocurridos en mi propia vida a raíz de una relativa profesionalización literaria, de la duda acerca de la función social de la poesía. Me refiero a la poesía con poemas, a una especialización del lenguaje, no a la poesía en el amplio y confuso sentido de la palabra. Esta función he llegado a sentirla, en la misma medida en que me he desarrollado poéticamente, como norte y guía de la experiencia literaria a la vez que como un constante peligro de muerte; pero nunca he dado por sentado esta función ni me ha parecido nunca que la poesía sea el órgano creado normalmente por aquella: hasta ahora creo que escribir algo *que* todos entiendan significa, en la práctica, escribir algo *para* que todos lo entiendan, sacrificando así, con voluntarismo antiartístico (y la antipoesía, por ejemplo, es un arte), en beneficio de la claridad y la sencillez didácticas, los recursos propios del lenguaje poético (ambigüedad semántica, «arbitrariedad» sintáctica, expresión elíptica, valor fonético de las palabras, invención lingüística, aliteración, etc.), sus oscuridades necesarias, esto es, los elementos que condicionan la existencia misma de tantos poemas; y evidentemente, escribir como se habla, introducir el lugar común o el lenguaje periodístico en la poesía, etc., no significa renunciar a esa complejidad de forma y significación. (Enrique Lihn, op. cit., pp-356-357)

<sup>106</sup> Palacio: «El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas. ¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?». (En: Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*, Quito, Ed. El Conejo, 1984, p.41). Pero también este *Prólogo a la Eternidad*: «Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, la hundida Nada. Y comenzó. Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.» (Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Corregidor, 1975).

Nietzsche y de relaciones metonímicas. Los constantes cambios de casa comenzaban a hacerme comprender que Guayaquil era, como hoy, una ciudad muy sucia con la cual yo estaba bastante de acuerdo y en la que empezaba ya a explorar secretamente caminos relativamente lejanos en donde a cierta hora se acumulaban luciérnagas y hombres extraños balaceándose botella en mano. Chile, entonces, se asomaba como una pregunta incontestable que era también la fábula de mis padres en ese tiempo ecuatoriano de roldosismo, pregunta que yo iba no sabiendo un poco embrutecido por encontrarme en una ciudad, digamos, que se resistía a ser «moderna» o por lo pronto menos «cultural» y bastante más salvaje (en la clásica y «salvaje» oposición que hace Sarmiento) de lo que dicen los índices filos del subdesarrollo latinoamericano. Sabría —más tarde— que ese subdesarrollo era, como medida ya enrarecida y que tiene un referente del cual *depende* quizás para siempre, no sólo un indicador material, económico y político, sino, como categoría «trabajada por el poder», integralmente psíquico: es tal cual el murmullo de un *Habla* que transita en las esferas de nuestro comportamiento, de nuestras afecciones, de nuestros olvidos. ¿Cómo era entonces extrañar a las luciérnagas en un país donde se habían ido, un país que tenía estaciones «de detención» y que era catastróficamente oscuro, un país que no tenía y no tiene y no tendrá —carnaval?

## 4 (Mitología)

Entonces, ¿cómo confiar?, ¿en qué o en quién confiar? Y *los trenes siguen pasando*, los hombres se enamoran, y todavía *hacen macanas cuando están angustiados...* ¿están angustiados, hoy, los hombres? Se diría que transitan, se diría que su desplazamiento se conforma gracias a una estasis posrevolucionaria que los aguarda a donde ellos van —después del aniquilamiento, «la muerte simbólica de la fuerza movilizadora de una historicidad social que ya no es recuperable en su dimensión utópica»<sup>107</sup>. Dimensión que yo recuerdo bastante bien, como consigna política, en esas jornadas de «solidaridad» en donde dos colores, —más tarde los encontré revueltos con una forma absolutamente distinta en Stendhal—, creaban para mí una mitología revolucionaria, con héroes barbudos que realmente existían, pero también una disciplina de guerra rigurosa, temible, fantástica. El hecho de que me (mal)criase en una no-familia, siempre un poco desbaratada desde el principio, me hizo pensar que verdaderamente proveníamos de una guerra (una «guerra», como decía, y dice, Pinochet) en donde ciertas palabras («pueblo», «venceremos», etcétera) cuya materialidad, para un niño burgués como yo, llegaba a concretarse solamente en tanto significantes, cumplían una especie de función ritual, un espacio, el único, en donde ambos colores tendrían todavía algo por decir. Por eso ahora pienso que los tiempos del allendismo quizás se convirtieron, a la larga, en un período mucho más vaciado que el de la Dictadura, cuyo Poder en definitiva fue frontal (hoy es oblicuo), y al que todavía, aunque esto es embrutecedor, cabía algún sentido utópico

<sup>107</sup> Nelly Richard, «La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales», En: *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Cuarto Propio, 1998, p.35.

para oponer resistencia. En contrapartida, «complacerse en las pequeñas satisfacciones neoindividuales de lo personal y de lo cotidiano<sup>108</sup>» en esta Transición que no transita hacia nada y que tiene su caldo de cultivo constitucional en la Dictadura, prevista *por* y *para* ella, puede ser sólo una actitud más de la intransitividad de un sujeto des-historizado por la Historia y de cuyo Proyecto (moderno), ya no se acuerda sino es gracias a una fachada triste y estereotipada, en la cual una sustitución «plana de los signos que hoy desenfatisa voluntades y pasiones», acabó por desactivar «el carácter de *excepcionalidad* que revestía la aventura del sentido»<sup>109</sup>.

## Nota a un amigo francés<sup>110</sup> :

El francés es últimamente un conflicto para mí; debo «saberlo» en la medida en que es una lengua «que me habla», pero que, exactamente «hablándome», se anuncia para no decirme nada: para decirme justo aquello por lo cual yo no *la* hablo: «una lengua no puede por sí misma más que hablar de sí misma. Sólo se puede hablar de una lengua en esa lengua. Aunque sea poniéndola fuera de sí misma.»<sup>111</sup> Es posible que yo no vaya hacia ningún lado con todas estas cosas, pero incluso antes de encontrarme con ese gran escrito de Derrida que es *Le monolingüisme de l'autre*, me había cuestionado mucho mi propio «monolingüismo» obligado —«obligado» por mí mismo, digámoslo— como si esa condición fuera un signo fuerte de la pasividad frente a todas las lenguas con las que me enfrento (una vez tú lo dijiste: «*entonces no has leído a Baudelaire*», y eso era, y es, fatalmente muy cierto) y con las que afortunadamente se contaminan todas ellas y en especial la «mía», pues el español, en el sentido de lengua generalmente hablada (o que habla) por una comunidad demasiado heterogénea, se encuentra siempre sometido a una turbulencia imponderable, de la cual, creo yo a desmedro de los «puristas», se puede sacar, en *cualquier sentido posible*, mucho provecho. Las implicancias políticas de tal irresolución están a la vista; pero no siempre queda del todo clara la relación de la lengua con la polisemia de la cultura, y por tanto con las «significaciones posibles» a las cuales se aboca el poder. Son franceses justamente los que han ensayado ya estas «categorías» en conflicto, ellos, «ustedes», han opuesto la polisemia del poder a la anfibología semántica del lenguaje (estoy pensando fundamentalmente en Barthes, pero también en Mallarmé y en la «luz negra» de Blanchot). Es por eso también que la noción de *huésped* (que designa, simultáneamente, al que acoge y al que es acogido, y que además quiere decir —desde su etimología *hospes*— «hospitalidad» pero también «hostilidad») es para mí muy atractiva con respecto a la relación que podemos tener con

<sup>108</sup> Ibid., p.36.

<sup>109</sup> Ibid., p.36.

<sup>110</sup> Fragmento de una carta dirigida a mi amigo francés Sebastien Gardette.

<sup>111</sup>



---

el texto o con los llamados «textos de la cultura», puesto que ésta, sigo convencido, no es otra cosa que la «expresión» de la lengua. Yo soy absolutamente y nada más que un *huésped* de «tu» lengua que no es tuya. ¿No es extraño? Todo esto, tú lo sabrás mejor que yo, se encuentra hoy un poco en entredicho: pero ese entredicho, puesto sobre la mesa ya conflictivamente por los formalistas rusos y por los estructuralistas desde Saussure, está algo atrapado, para nosotros los hispanohablantes, en un problema que justamente gira en torno a toda la cuestión: el asunto de la traducción. ¿Es posible traducir, como hasta el momento se ha hecho, pensando en todo esto? Creo que tú estás ahí mismo en el medio de todo, aunque tal vez yo tenga una idea demasiado equivocada de lo que, en estos términos, (te) sucede en Francia hoy en día: más aún sabiendo ahora que es la significación del que acoge de manera «hostil» lo que sin vacilación (no sólo con Le Pen, sino también con Chirac) triunfa hoy por allá. Pero, ¿cómo serán entonces las cosas? ¿*Ne serai je pas entrain de me rendre fou?* De todas maneras, la lengua es el atributo más implacable que tenemos tatuado y lo que realmente nos posee y nos hace poderosos. Pero además nos aleja: su atopía nos hace correr pero no corre con nosotros ese peligro de alejarnos cuando el que se va (se) vuelve, o el que ha quedado como petrificado ante la partida de un amigo se resuelve a mirar hacia otro lado, hacia otro estado de la lengua. Porque hablaré ya otro español y quizás «seré, a mi guisa, otro» cuando en un futuro reencuentro, en el que tal extrañamiento se presente un poco con esa torpeza de siempre, nos parezcamos, quién lo sabe, a esos dos personajes de *Ghost Dog* —la genial película de Jarmusch— que hablan idiomas distintos y no se entienden (precisamente porque uno de ellos se niega a hablar la lengua que lo habla), pero que también saben —y comen helados y se ríen—, de la fuerza irrevocable del significante.

## En torno a los intelectuales

Esa experiencia del borramiento «posrevolucionario» de la memoria en tanto adecuación a las operaciones de una Transición que trabaja a la lengua en la medida de un «consenso» acomodado a sus fines (un lenguaje televisivo que deposita en sus hablantes un eufemismo y una sustitución de un mundo por otro, mucho mejor y más verdadero <sup>112</sup>), encuentra en la separación específica de las fuerzas productivas la desintegración del vínculo —planteado por Gramsci— antes existente entre los «intelectuales» y la «masa». Esta disolución, forzada también debido a una ya inexistente fuerza sindical que agrupe los intereses de una «clase» cada vez más diseminada, hace del diálogo entre intelectuales un soliloquio de la academia y de los artistas que, muchas veces gracias a ella, se sustentan al menos teóricamente <sup>113</sup>. Pero en Latinoamérica esta problemática tiene sus tensiones históricas en la figura del intelectual «comprometido» con la crítica o con el empuje de los procesos revolucionarios que llegaron o no a concretarse definitivamente; figura que de algún modo deriva hoy en otras más «informadas» en lo que a cuestiones antes no consideradas por el «lenguaje del intelectual» se refiere; es decir, expresiones como «discursividad», «referentes simbólicos», «centro-periferia», «deconstrucción crítica», etc., que no hacen sino confirmar esa tentativa de adecuación —tentativa inevitable— desde otros contextos

hacia el nuestro, estallado afortunadamente, como se sabe, en cuanto a una identidad vacía que se acomoda, sin embargo, casi por definición de lo indefinible, a la otredad, «una máscara con calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España»<sup>114</sup>, una atopía teórica que no siempre se desocupa como lugar (y no es enteramente una atopía, pues se alimenta del habitáculo academicista, del museo, de la «charla», la video-conferencia) y, a contrapelo de la Doxa (cuyo debate se centra en instalar, a como de lugar, una «Identidad nacional»), celebra, como Gironde hace ya casi ochenta años, «la certidumbre reconfortante de que, en

<sup>112</sup> Es lo que, entre otras cosas, sostiene Beatriz Sarlo con relación a las «transmisiones en directo» propias de la programación televisiva. Si hoy, como alguna vez lo dijera, en otro contexto, Simmel, vivimos en «una cultura sostenida en la visión», entonces —según Sarlo— la imagen *en directo* adquiere «más fuerza probatoria porque no se limita a ser simplemente verosímil o coherente, como puede ser un discurso, sino que convence como verdadera: alguien lo vio con sus propios ojos, no se lo contaron.» (Beatriz Sarlo, «Zapping», en: *Escenas de la vida posmoderna*, Argentina, Ariel, 1994, p. 79). De este modo, la televisión, que crea, desde la cultura, sus propios modos de olvidarla, reactivando constantemente desde sí misma una auto referencia constante y llegando a programar horarios de conducta en las familias, hábitos en torno a la televisión o, más aún, gracias a que es un mini-mercado en sí misma, ofrece ya —sobre todo desde la entrada masiva del cable— la posibilidad de una especificidad para cada miembro de la familia y, en el caso de una clase media más bien acomodada, los posiciona a cada uno en distintas piezas frente al televisor: haciendo del ya mítico relato de nuestros padres, reunidos en torno al televisor blanco y negro, no solamente *en familia*, sino además en barriada, viendo el Mundial de fútbol de 1962 (acontecimiento que «permitió» la entrada de la T.V a Chile), parte de una (pre)historia que la televisión hoy puede exhibir para «de-mostrar» su evolución incesante y que ha estado desde entonces con nosotros, siempre con la autoridad «objetiva» de su foco, «objetividad» que contrapone al progresivo desgaste «subjetivo» de las instituciones aparecidas en ella. ¿Cómo *hacer entender*, en una sociedad todavía moral e inocentemente convencida de «lo objetivo», de la «verdad», de lo «bueno», lo «malvado» en tanto categorías prístinas que nada tienen que ver con la polución de los poderes —científicos, estatales, empresariales, educacionales, etc.—, que el foco de la cámara es también y más que nunca el foco mismo y más impresionante de los poderes del mercado, que el foco y la pantalla son, más que nunca y antes que nada —«subjetivos»? ¿Y cómo salir de esa dialéctica, también bastante televisiva? Demasiado difícil si, como dice Sarlo, «frente a la opacidad creciente de otras instituciones, frente a la complejidad infernal de los problemas públicos, la televisión presenta *lo que sucede tal como está sucediendo* y, en su escena, las cosas parecen siempre más verdaderas y más sencillas. Investida de la autoridad que ya no tienen las iglesias ni los partidos ni la escuela, la televisión hace sonar la voz de una verdad que todo el mundo puede comprender rápidamente» (op. cit., pp.81-82)

<sup>113</sup> «Muchos textos de vanguardia (todavía sin publicar) son *incierto*: ¿cómo juzgarlos, retenerlos, cómo predecirles un porvenir, inmediato o lejano? ¿Gustan? ¿Aburren? Su cualidad evidente es de orden intencional: se apresuran a servir a la teoría. Sin embargo, esta cualidad es *también* un chantaje (un chantaje a la teoría): ámenme, consérvenme, defiéndanme, porque yo me conformo a la teoría que ustedes reclaman ¿acaso no hago lo que hacen Artaud, Cage, etc.?» (Roland Barthes por Roland Barthes, Caracas, Monte Avila Editores, 1999, p.60). Una mirada hacia las presentaciones, hacia los catalogadores de muchas de las «instalaciones» artísticas de nuestro contexto, permitiría afirmar que aquel *chantaje* se realiza también en torno al «instalador», de tal manera que la relación de este último con la teoría se informa recíprocamente sobre todo en las universidades, en la tecnificación y especialización de sujetos que, en tanto lectores «no ingenuos», pueden acceder a un «diálogo estético» capaz de recrear no sólo una suerte de vanguardia trascendental (y *ficticia*, porque arranca subordinada a condicionantes productivas que delimitan de antemano el trayecto de aquel producto de escuela), sino además productos editoriales que retroalimentan constantemente el intercambio y conservan, en la esfera del arte, el montaje de una escena. Y, de ese modo, «*La escena continua, infinita*».

<sup>114</sup> Martí citado por Adriana Valdés, op. cit., p.87.

---

nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y *de digerir bien*, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental...»<sup>115</sup>. Pero tales declaraciones, no siempre asumidas desde un punto de vista estético, precisamente porque son, a su manera, declaraciones políticas, despiertan una teórica de la *deriva* latinoamericana que hoy, bajo el influjo de un linaje preponderantemente francés, pero que tiene su figura paternal en Benjamin (y desde ahí, intenta dialogar también con Deleuze, Derrida, Kristeva y Baudrillard), se encuentra como buscando una salida próxima que antes —gracias a la latencia de una todavía posible viabilidad del proyecto socialista— hubiese sido, de todos modos, una acción tildada de contrarrevolucionaria. No hace falta recordar la inútil y aburrida polémica entre algunos críticos marxistas y Julio Cortázar por residir éste en París, o, en un terreno aún más político, las distintas posiciones adoptadas por ciertos escritores —entre los que también figura el mismo Cortázar— a raíz del Caso Padilla en Cuba. Todo aquello forma parte de una exuberante reunión de (contra) declaraciones que, dicho de una vez, poco tienen que ver con la práctica de la escritura circunscrita en el marco del texto<sup>116</sup>. Junto a ellos, empero, los procesos de modernización pasaban ya a una etapa en la que el capitalismo tardío asimilaba perfectamente las producciones «otras» y «diferentes» de la literatura y el arte hispanoamericanos en función de un vaciamiento de la misma ilusión modernizadora que el arte, arremetiendo en bloque evidentemente desde una posición revolucionaria, se había asignado como espacio emancipador o progresista. Pues bien, esa función libertadora, simbólica, de la literatura a la vanguardia de la utopía, se troquela hacia «un tiempo caído. Un tiempo que se deja leer en la cruda materialidad de los objetos, no en la triunfante epopeya de un sujeto»<sup>117</sup>.

<sup>115</sup> Oliverio Girondo, A «*La Púa*», En: *Obra Completa*, Chile, Universitaria, 1999, p.5. Comentando la exposición «Magiciens de la Terre» (Centro Pompidou, 1989), Adriana Valdés refiere a este estómago mestizo como «una desventaja, por cuanto el carácter demasiado complejo de la "hibridez" de estos trabajos, y la falta de signos externos de exotismo, los hacen refractarios a las fantasías de los extranjeros», de tal manera que, ciertamente, «el pecado de estar informados de lo que sucede en Europa no los condena a ser meros repetidores» (Adriana Valdés, op. cit., pp. 84-85)

<sup>116</sup> Y es, a mi modo de ver, un error el querer ver justamente allí un posicionamiento de los escritores latinoamericanos del boom (un «fenómeno», como se sabe, condicionado por las editoriales) como operador retórico de un cierto papel «fundacional» con respecto a la literatura «anterior». En este punto, Idelber Avelar (*Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio, 2000) opera en dos frentes que ciertamente no siempre son aclarados completamente. Los escritores del boom, en ese «asesinato edípico del padre europeo» (p.23) (cuestión, desde el punto de vista intertextual, muy problemática si pensamos otra vez en Cortázar, pero también en Octavio Paz, en Donoso, en Fuentes, y fundamentalmente: en Borges), son, primero, absolutamente dispares entre sí (la categoría de «boom» también lo es) y, segundo, jamás podremos observar, debido a la fuerza significativa que hace trágicamente del lenguaje social una utopía del lenguaje literario (Vid. R. Barthes «La escritura y la palabra» y «La utopía del lenguaje», en: *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, México D.F., Siglo Veintiuno, págs 80 a 89), la perfecta congruencia entre una ficción —por muy «alegórica» o «simbólica» que sea— y una alineación política por parte de los escritores. Por otro lado, al entramado de los escritores «postdictatoriales» que no tendrían ya una «vocación histórica» o compensatoria de ningún tipo, confirmando, después del Golpe Militar chileno, la imposibilidad de «creer en el proyecto de redención por las letras» (p.25) se adhieren, ahora sí, únicamente las obras que los instalan respecto de su objeto de representación, en el marco a-social de la postdictadura, en tanto narradores de un «objeto perdido» (p.27).

<sup>117</sup> Avelar, op. cit., p.18.

Es la puesta en marcha, desde ahí, hacia frentes que diseccionan críticamente, por un lado, la anterioridad de producciones (como hemos dicho: fundamentalmente consideradas como «alegóricas» en el sentido de su apuesta política contestataria) a las cuales subyacía un indicio dialéctico que entiende los procesos sociales como lucha entre ideologías activas y reactivas, y por otro, accionando el armatoste de una historia que deja, a todas luces, para existir negativamente, traslucir su estado de descomposición. De ahí la atracción fundamental, para estos teóricos, de sujetos antes olvidados —por el marxismo de avanzada en Latinoamérica— como Benjamin, sin el cual ese origen de desaparición actual, en el sentido de una transitividad de la escritura y en el sentido, también, de un borramiento de los márgenes entre teoría y arte, no sería del todo posible. Es por eso que se han trasladado de una manera inmóvil, pero enriquecida teóricamente, los aspectos de una reflexión crítica, sin embargo por esto, cada vez más especializada e inexpugnable<sup>118</sup>. Es un a puertas cerradas, un duelo inconcluso. Es también una cripta, «un cadáver enterrado vivo», dispuesto a vislumbrar sus juegos y a tirar una vez más los dados frente a «las posibilidades significativas de la ruina»<sup>119</sup>. Siendo de esta manera una *rama seca* que tiene un reducto que desea por más, es decir, reducto no a la deriva (una institución no puede ir jamás a la deriva a menos que esté «quebrantada») pero impecablemente neurótico, tal vez como los condenados de Sartre —de ella también «se encargará el fuego»<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> Cuestión inclusive reconocida por los mismos textos que proliferan y seguirán haciéndolo en *la cultura* (véanse lo antes citados de Beatriz Sarlo, Idelber Avelar, Adriana Valdés); textos «multiculturales» que usan como epígrafes la última astucia discursiva del docente que se desempeña en la universidad de más allá —cuestión que por lo demás enriquece el diálogo interdisciplinario, pero señala en dirección hacia una brecha impresionante existente hoy entre los aparatos institucionales del saber y aquellos no reconocidos como tales. Estos últimos, que parecieran también interesarse por demasiadas cosas a la vez, llegaron también refortalecidos a la universidad latinoamericana: tal es el caso paradigmático de Foucault y, en menor medida, de Bataille.

<sup>119</sup> Me refiero, desde Avelar (op. cit., p. 18) a las posibilidades especulares que subyacen necesariamente a una crítica de los intelectuales en los mismos términos en que estos redimen un presente teórico en un pasado ya muerto que, no obstante, no pareciera distinguirse mucho, gracias a Benjamin, de una «actualidad», o de un «hacer frente» a la Doxa de manera materialista. Entonces, como giratoria de reflexión, y para contribuir al infinito en abismo de la crítica sobre la crítica, es también necesario —y creo que así lo ha seguido Avelar— re-leer alguna vez que «El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia. El historicismo plantea la imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única. Deja a los demás malbaratarse cabe la prostituta «Erase una vez» en el burdel del historicismo. Él sigue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el continuum de la historia.» (Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia, Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1981)

120

«INÉS: Estoy seca. No puedo recibir ni dar; ¿cómo quiere que lo ayude? De una rama se encargará el fuego.» (Jean Paul Sartre, A puerta cerrada, Buenos Aires, Losada, 1992, p.30.) Si pensamos en estos personajes (recordemos también a ESTELLE y GARCIN), aquí la imposibilidad del duelo, que «designa el proceso de superación de la pérdida en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo» (Avelar, op. cit., p.19), es establecida desde una individuación primordial con lo muerto como lugar de lo mismo, como una inscripción, a fin de cuentas, inseparable del fantasma corporal. Desde este punto de vista, las cuestiones se nos abren gracias a la alegoría, no solamente en tanto cripta fantasmática de la postdictadura —cripta que contiene todavía algo que está vivo—, sino además, de la alegorización en tanto un significante de la abertura que se ha proliferado y que se ha *extraviado* ella misma en un descontrol del silencio, del silencio de la locura que sigue al aniquilamiento cuando éste, a su vez, se haya *escapado* del sentido. Puesto que esta imagen fúnebre «marca una distancia respecto de su propio origen» (Paul de Man, «Retórica de la Temporalidad». En: Visión y Ceguera, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.), lugar, por esto, de un llegar a desaparecer o de una aparición cadavérica, la lectura crítica hoy encuentra también su desgajamiento con respecto a la figura del crítico burgués como muerto enterrado vivo. Ese muerto es, como se sabe especularmente, la figura *reproducida* de Walter Benjamin. Aunque sea la revelación ensoñada de un fantasma que, como el de Barthes, no ocupa ningún lugar pero mantiene, en cuanto objeto de una historia, una relación continua y negativa con el presente, Benjamin, mediante una multiplicidad de la que, en cuanto escritor, abjuró (y abjuró con su propia muerte) se desvió, también, «del sitio donde se lo aguarda, que es el lugar del Padre, siempre muerto como se sabe, puesto que sólo el hijo tiene fantasmas, sólo el hijo está vivo» (Roland Barthes, «Lección Inaugural», en: El placer del texto y lección inaugural, México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 1984. p. 148). A este «hijo (enterrado) vivo», sin embargo, debemos cuidarnos de dialectizar —como en cualquier forma se hace hoy con Nietzsche, por ejemplo— en la medida en que siempre está en su mira una rígida concepción dialéctica del hombre. «Conozcan a su enemigo», puede decirnos, pues siempre se hallarán pretextos para la solución en la dispositivo de los términos opuestos: lo nuevo/ lo arruinado; lo fugaz/ lo eterno; lo aurático/ lo reproducible; valor cultural/ valor exhibitivo; etc. En la medida en que en la *voluntad dialéctica* existe tanto la fuerza que domina como la fuerza dominada (y, leyendo a Hegel, fuerza del amo recíproca, en cuanto justificación para-sí, a la del esclavo) esta última estaría subordinada siempre a una relación reactiva con respecto a su contrario, es decir, a una reductibilidad de lo negativo que la definiría en cuanto tal (Benjamin entra aquí en contacto con el Nietzsche de La genealogía de la moral (Madrid, Alianza, 1994): «la moral de los esclavos desde el principio es un no a lo que no forma parte de ella misma, a lo que es diferente a ella, a lo que es su no-yo; y éste no es su acto creador»). La disposición hacia la voluntad dialéctica —moral, en Nietzsche; histórica en Benjamin— sería, pues, una relación ante todo presupuesta por el esclavo, que de tal manera confiere plenos derechos al poder que únicamente reconoce. (Vid, además, Gilles Deleuze, «Contra la dialéctica». En: Nietzsche y la filosofía. Barcelona, Anagrama, 2000) Tomando en consideración estas cuestiones, ¿cómo pensar, con Casullo, que al motor teórico del materialista, obligadamente —y siempre— «subyace la necesidad previa de una escena doliente, irrupida, homicida», si justamente en la perspectiva del esclavo aquel pasado no puede ser sino traducido al advenimiento de una dialéctica —cristiana o socialcristiana— que lo resucite? (Cf. Nicolás Casullo, «La modernización como figura trágico-teórica», en: Modernidad y cultura crítica, Buenos Aires, Paidós, 1998, p.71) En cualquier caso, la elaboración de Casullo, como la de Avelar, no pierde de vista la dimensión alegórica de la narratividad moderna en tanto relación con un subsuelo lejano e incomprensible (una «escena escondida») que conserva, no obstante, aquella memoria de una muerte siempre resuelta a transformarse, en la cripta, en «residuo de reminiscencia» (Avelar, op. cit., p.18) o todavía en una «rajadura de perplejidad» capaz de hacer del discurso crítico de la modernidad y de su «burgués extraviado» como presencia preponderante del capitalismo, una genealogía del fracaso gracias a la cual la historia se fisura, «presuponiendo que en su enunciación persiste lo indecible, lo fatalmente postergado en cada presente de la escritura» (Casullo, op. cit., p. 85), lo que, en el ámbito del placer, corresponde a «la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga)» en tanto abertura erótica de la historia «que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición». (Roland Barthes, «El placer del texto», en: El placer del texto y lección inaugural, México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 1984. p.19)

## Apéndice 2

### **Modernidad y posmodernidad en una relación aproximativa con el problema de la (negatividad) estética**

Lo que se presentará a continuación corresponde a un recorrido por diversas perspectivas teóricas que asumen principalmente una problemática epistemológica con respecto a la modernidad y a la posmodernidad. Fundamentalmente, en una primera parte, los posicionamientos aquí expuestos involucran, a muy grandes rasgos, un punto de partida que entiende a la modernidad en tanto permanente crisis de la autoconciencia de *lo moderno* no todavía superada, lo cual derivará, posteriormente, hacia otros discursos que, si bien no pueden sino estar relacionados con una crisis de la modernidad, ven en la actualidad una especificidad otra que básicamente tiende a derogarla y a derivarla a un momento de crisis epistémica como «es» la posmodernidad. Esta consideración con respecto a la exposición, sin embargo, debe ser (a su vez) enfocada sólo desde un punto de vista metodológico, pues así como es bastante posible distinguir en cada perspectiva teórica una particularidad que gira sobre sí misma, lo es también el hecho de poder establecer, entre todas ellas, tributos que simultáneamente se contaminan. Una polución que, si bien abre el espacio de la reflexión en forma infinita (en

la medida en que cada texto remite a otro), se inscribe siempre dentro de un marco cultural cuya expresión es, en última instancia, la expresión de una ideología.

Entonces, ya establecidas estas delimitaciones preliminares, es posible advertir sobre una más: esta exposición asumirá el problema de la relación entre modernidad y posmodernidad desde un punto de vista abocado, sobre todo en una última parte, a una aproximación al problema de la negatividad estética, tanto en las reflexiones propiamente de la estética —fundamentalmente, en tanto sistema, modernas— como en algunas producciones posmodernas en donde el sujeto (desde un principio) se borra. Es por esta razón que también los planteamientos centrales sobre los cuales el texto girará son por lo general *secuestrados* en la medida de su relación con los problemas planteados por una reflexión en torno al arte y (en torno al propio problema de *la reflexión en torno al arte*) surgidos en la sociedad burguesa moderna y proyectados *hacia* la actualidad.

Es bien claro, de este modo, que el recorrido sobre el cual el presente escrito se basa no es más que la realización de una obediencia funcional hacia parámetros propios de la institución en la que se encuentra dispuesto, lo cual, especialmente en lo referido a su propia materialidad discursiva, implicaría de todos modos el planteamiento de su autodestrucción anticipada. Sin embargo, tal suicidio ha preferido por el momento callar. La disposición que aquí se encontrará, entonces, establece las conexiones siempre desde un núcleo central que va manipulándose conforme a su desarrollo. Un primer núcleo, destinado a introducir (la crisis de) la modernidad, lo constituye fundamentalmente la exposición en torno al pensamiento de Jürgen Habermas, del cual, tanto retrospectiva como actualmente, se desprende gran parte del debate que descentra conflictivamente esta ex–posición. Abandonado este primer núcleo, la revisión oscilará entre una hermenéutica materialista y otra esencialista de cuyo examen irregular resultará una descompensación notoria del texto. Para subsanar en parte ese peligro, ha sido necesario introducir tal aspecto conflictivo a modo de *excursos* fragmentarios que acerquen la reflexión estética moderna a la situación cultural de la modernidad en crisis y, en tanto reflexión «distanziata», puesta a prueba en la posmodernidad. Las digresiones de Walter Benjamin y las consideraciones de G.W. Hegel son en gran medida claves para, al menos, intentar una exposición, si bien reconocida en su inexistente e imposible rigurosidad, al menos sí *conveniente* de los conceptos.

## I

El problema de la modernidad en el planteamiento de Jürgen Habermas no es tan simple como a primera vista puede aparecer en su conferencia de 1980 *Modernidad: un proyecto incompleto*<sup>121</sup>. Su recorrido histórico comienza sobre el concepto de lo *moderno (modernus)* como expresión epocal autorreferente con relación a un pasado. La misma significación de éste sufre un cambio, en cuanto a su conciencia, en tanto a la

<sup>121</sup> JÜRGEN HABERMAS, «Modernidad: un proyecto incompleto», en: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad-Posmodernidad, Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp 131-144.

manera de concebirse a sí, gracias a la confianza inspirada por el irrefrenable progreso científico promovido por el Iluminismo, cuya consecución se traslada, para Habermas, a «un infinito mejoramiento social y moral» convencido de que el futuro ha empezado *ya* a ocurrir y de que lo *nuevo* se abre paso en el mundo. En ese momento, que es un momento de nueva conciencia con respecto no al pasado sino al presente *como momento de revelación* (lo que para Walter Benjamin es el concepto de *Jetztzeit*), la modernidad estética encabezada por los románticos y radicalizada en la vanguardia, logra su propia liberación con respecto a «remisiones históricas específicas», contraponiendo a la tradición con el presente en una lucha en donde *el sentido* de la modernidad articula sus propias pautas autosuficientes. La modernidad, al no poder ni querer tomar prestados criterios de orientación de otras épocas, debe componer —sólo de sí misma— su normatividad.

Es, pues, el surgimiento de esta modernidad estética (fundadora de una recepción que también canoniza) el producto de una radicalización de la conciencia de la modernidad, de la cual, como afirma Habermas, «todavía somos, de algún modo, sus contemporáneos». Esta sola aseveración permitiría encontrar en él la vigencia y continuidad del proyecto moderno hasta nuestros días. Pero antes, Habermas apunta —como a su modo también lo han hecho Walter Benjamin y Marshall Berman— a las opiniones estéticas de Baudelaire como representativas de esta nueva estética moderna, que llega a su culminación con las metáforas de los movimientos de vanguardia. Así, «en esta intención anárquica de hacer explotar el *continuum* de la historia», la modernidad estética entabla la pugna subversiva —*más allá* del mero escándalo— con las normas que revelan la contradicción; «en verdad lo moderno —dice Habermas— se alimenta de la experiencia de rebelión contra toda normatividad». La urgencia por «la exaltación del presente», en donde la experiencia del tiempo, contraída hacia una subjetividad descentrada, se libera de las condiciones de percepción propias de lo cotidiano, se realiza, en Baudelaire, gracias a un encuentro con lo eterno sobre el que Benjamin, en gran parte de su obra, ensayó. Este choque, más bien conciliatorio, entre lo transitorio y lo inmutable, entre lo fugaz y lo permanente, unido a un «juego dialéctico entre ocultamiento y escándalo público» en donde lo moderno se enfrenta constantemente a sí mismo —porque sólo a sí mismo debe siempre referir—, en donde, podríamos agregar, se hace manifiesto «el propósito deliberado de sustituir el pasado literario por la experiencia real» que asume la gran paradoja —en palabras de Paul De Man<sup>122</sup>— de la «tradición moderna» como entramado propio de su historia, es lo que básicamente Habermas ha podido vislumbrar en el espíritu hoy *envejecido* de la modernidad estética.

---

<sup>122</sup> PAUL DE MAN, «¿Qué es lo moderno?», en: *Escritos críticos*, Madrid, Visor, 1996. «Leemos largas páginas sobre el arte como ética, como misión, como religión, como mística, y otras muchas sobre la historia, el inconsciente, el Ser, el temor, la culpa, Dios y la fe, pero perdemos de vista algo esencial: la literatura de los siglos XIX y XX es ante todo una reflexión sobre la literatura misma». Bajo la perspectiva de Paul de Man, el pensamiento moderno es un pensamiento de crecimiento regresivo de la conciencia; un pensamiento que se devuelve y crece y que «a medida que se desarrolla y progresa, por fuerza ha de ser mayor la resistencia que halla a su propio crecimiento. Cuanto más entiende su propia progresión, ésta se vuelve más difícil, incluso más dolorosa». Una buena manera de «preñar» la fugacidad eterna de lo moderno es emprender una explicación de la conciencia a través del lenguaje; y, en este sentido, las reflexiones más lúcidas y todavía perturbadoras son hijas de la modernidad y de ese constante enfrentamiento, tan ilustrativo para Schiller, entre subjetividad primitiva y positivismo objetivo.



---

Esa misma modernidad estética, la que por fuerza ha «invertido sus frentes», la que antaño, partiendo de un rechazo hacia las formas tradicionales de vida impuestas por la organización racional de la cotidianidad social, quiso «destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida», terminó por legitimar, en ese mismo movimiento de rechazo, la esfera y trascendencia cultural del arte sobre la sociedad, es decir, «justamente aquellas categorías mediante las cuales el iluminismo había delimitado la esfera objetiva de lo estético». Es, por tanto, el proyecto de una cultura desdiferenciada de la realización cotidiana de los sujetos, de una cultura *reapropiable* «desde el punto de vista de la vida», lo que constituye para Habermas el gran «proyecto» (fracasado) de la modernidad<sup>123</sup>. Ese proyecto, que claramente no se ha llevado a cabo debido a una inclinación de la balanza en favor de la especialización y no de la popularización del arte (y del saber), puede tener en la «derrota» de Dadá y del surrealismo la rúbrica de la imposibilidad o la prueba de su viabilidad. Aquí Habermas se decide por el último camino. No abandona a la modernidad. Para ello se ha basado curiosamente en una novela de Peter Weiss en la que «puede descubrirse un elemento que hace justicia a las intenciones de las rebeliones surrealistas y, quizá más todavía, al interés de Benjamin y Brecht sobre cómo funciona el arte cuando, después de la pérdida de su aura, todavía puede ser percibido de manera iluminadora»<sup>124</sup>. Desde esta ficción es que Habermas, aunque muy de pasada, propone el desarrollo institucional necesario para contrarrestar la autonomía avasalladora del sistema económico y sus imperativos. Sin embargo, las principales dificultades avistadas provienen desde el campo de una reflexión filosófica taxonomizada por él en «antimodernista» (Bataille, Foucault y Derrida), «premodernista» (Strauss, Jonas y Spaemann) y «posmodernista» (primer Wittgenstein, Schmitt y Benn) como las tres vías más significativas de abandono neoconservador al proyecto de la modernidad<sup>125</sup>. Este punto, posteriormente aclarado por Habermas en otro lugar<sup>126</sup>,

<sup>123</sup> Es la gran utopía de un sujeto como Friedrich Schiller. No se puede ver en el Schiller de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* sino un convencimiento estético que tiene como plataforma por un lado, la crítica al carácter doméstico y servil de la humanidad en la sociedad burguesa moderna, basada en la alienación individualista de un hombre automatizado por un orden que lo subyuga a la condición de un miembro más del rebaño, y por otro, la utopía que ve en el arte, autónomo de las esferas de valores tradicionales, al gran catalizador capaz de trastocar completamente la interacción social de los sujetos. Sin embargo, frente a la estetización completa de la vida que más tarde convocaría en Dadá y en el surrealismo a la provocación, podemos decir que la tentativa de Schiller fue pese a todo mucho más «kantiana»: se atuvo solamente al arte como una esfera más —revolucionaria, por cierto— de la vida de las sociedades modernas, que sólo guardando su cualidad de actividad *especial* e infrecuente, es capaz de ser el medio —y no el fin— de la libertad. Tanto la crítica de Schiller a la modernidad como la proposición afirmativa y utópica de su sociedad, será lo que Habermas, casi doscientos años después, considerará parte de un proyecto que aún está por realizarse. (Vid. FRIEDRICH SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1999.)

<sup>124</sup> No está de más recordarlo: en *La estética de la resistencia*, «Weiss describe el proceso de reapropiación del arte a través de un grupo políticamente motivado, e integrado por obreros ávidos de conocimiento, en el Berlín de 1937. Gente joven que, a través de la educación secundaria nocturna, adquiere los medios intelectuales para sumergirse en la historia social general del arte europeo. Del resistente edificio del arte, y de las obras que visitaban una y otra vez en los museos de Berlín, comenzaron a extraer bloques de piedra, juntándolos y rearmándolos en su propio medio, lejano tanto al de la educación tradicional como al del régimen político imperante. Estos jóvenes obreros iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio mundo hasta llegar a iluminar a ambos» (J. HABERMAS, op. cit., p.142).

ciertamente permite dar cuenta también de una contradicción arraigada en una hiperespecialización de la esfera de la filosofía propiamente, al entrar ésta en el mismo juego de delimitación al que lo confina la dialéctica de la Ilustración. De esta forma, el hecho de que Habermas asuma al «proyecto moderno» hasta ahora como esencialmente inacabado y por tanto no realizado, no implica de suyo la imposibilidad de que dentro del ámbito específico de la filosofía (de una filosofía, entonces, todavía *moderna*) se pueda concebir la clausura de la modernidad y de toda la metafísica (kantiana, hegeliana) que ésta presupone. Incluso de este discurso (un discurso al que Habermas —en su conferencia— sencillamente no ha querido dar crédito al desviar la mirada sobre sus teóricos más importantes, entiéndase ayer: Jameson y Lyotard<sup>127</sup>) que anuncia los *patrones* de una nueva «era posmoderna», se sirve Habermas para afirmar el carácter autodestructivo propio de «su» modernidad en la que «el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo». Obtenemos así, de este modo de pensar, una modernidad, digamos, *eterna*, que aunque conjure un atentado contra sus propias bases, ya sea mediante una vuelta a lo arcaico en contraposición a la utilización de la razón con arreglo a fines, ya sea mediante una exacerbación de los procesos propios de la modernización, no se aleja nunca de sus

<sup>125</sup> Esta división, realmente extraña entre «jóvenes», «viejos» y «neo» conservadores de la que nos habla Habermas en esta conferencia, para Perry Anderson se manifiesta como «síntoma» de la debilidad básica de su argumentación: la inconexión nunca confrontada entre su análisis de la modernidad estética y el propio quiebre de la especialización del mundo vivencial: «El *mal a propos* puede tomarse como indicio del deslizamiento subyacente a la argumentación de Habermas. Hay una disyunción fundamental entre el fenómeno que registra de entrada, el declive evidente del modernismo estético, y el tema que luego procede a desarrollar, que es la hiperespecialización de las esferas de valores. Es obvio que la dinámica de la ciencia no ha sido afectada por esta tendencia. ¿Por qué habría de serlo el arte? Habermas no intenta responder a esta pregunta; a decir verdad, ni siquiera la plantea. El resultado es que entre el problema y la solución se abre una brecha bostezante. En un extremo de la conferencia está el desvanecimiento de la vitalidad experimental, en el otro la reanimación del mundo vivencial, y no hay prácticamente ninguna conexión razonada entre lo uno y lo otro. Un síntoma desplazado de esa construcción torcida es la caprichosa taxonomía con la que acaba. Cualesquiera que sean las críticas que se pueden hacer del linaje intelectual que descende de Bataille hasta Foucault (que no son pocas), ningún esfuerzo de imaginación permitirá describirlos como «conservadores». A la inversa, por muy neoconservadora que sea la descendencia intelectual de Wittgenstein, Schimdt o Benn, por no hablar de pensadores como Bell, acusarlos de vehículos de la «posmodernidad» es particularmente aberrante, puesto que se han contado típicamente entre sus críticos más feroces. Endilgarles la etiqueta de lo posmoderno a sus adversarios equivalía a oscurecer toda la cuestión». (PERRY ANDERSON, Los orígenes de la posmodernidad, Barcelona, Anagrama, 2000, pp.58-59)

<sup>126</sup> JÜRGEN HABERMAS, El pensamiento filosófico de la modernidad, Madrid, Taurus, 1984.

<sup>127</sup> Quizás la siguiente declaración de Lyotard citada por Anderson (op. cit., p.40) bien puede respaldar aquel principio, muy característico de una teoría y de una enseñanza posmodernas, por el cual ésta, desde un vacío, desde una apocrifidad, sin embargo, fundamental y absolutamente inadmisibles para un Saber sociológico-cognoscitivo, es capaz todavía de referirse a sí misma: «Me inventé historias, me refería a una cantidad de libros que nunca he leído, y por lo visto impresionó a la gente; todo eso tiene algo de parodia...». Tal declaración —referida, por lo demás, al texto culpable, como toda tesis polémica, de gran parte de lo que ha venido después— nos retrotrae a un abismo de reflexión premoderna (y presocrática) que se remonta al clásico argumento aporético de Epiménides cuando dice: «Miento». (Para una mayor problematización de este argumento, en apariencia indisoluble, véase «Miento, Hablo», primer capítulo del texto que Michel Foucault dedica a parte de la obra literaria de Maurice Blanchot, en: MICHEL FOUCAULT, El pensamiento del afuera, Madrid, Pre-textos, 1997, págs. 7 a 14.)

«premisas de autocomprensión». Este autocerciorarse, esta conciencia tautológica e histórica de la modernidad, se inicia de manera demarcada y con mayor fuerza conforme a la razón —presente ya en esa voluntad de segmentación de Kant— en el pensamiento de Hegel<sup>128</sup>. Y termina —su posición de privilegio— con la aparición de Nietzsche como la primera tentativa moderna de abandono a la modernidad. Tentativa que, para Habermas, tiene sus principales ecos en dos caminos fundamentales: Bataille y Heidegger.

## Excursio sobre algunas digresiones en Benjamin

David Frisby ha expuesto las diferentes dificultades (ideológicas, formales y materiales) con las que Walter Benjamin se encontró para dar una forma unitaria a su obra sobre *los pasajes* de París<sup>129</sup>. En ese intento derrotado, que es la historia misma de un lenguaje que no puede sino asumirse como una catástrofe del pensamiento volcada siempre hacia el abismo fragmentario de una modernidad teórica, crítica y (puesta) en crisis<sup>130</sup>, se vislumbra una característica, o más exactamente, una disposición metodológica que no puede hacer caso omiso de la experiencia. Los escritos de Benjamin sobre el París de Haussmann, sobre su *infancia en Berlín*, sobre el Moscú de los primeros años de la revolución, o sobre el *haschisch*, entre otros textos, testimonian esa necesidad

<sup>128</sup> Habermas ha ubicado el pensamiento hegeliano (del cual también se desprende todo un «linaje» izquierdista y también derechista que no hace sino demostrar —cuestión más que nada conveniente al ala de la derecha— el hecho de que un texto —aquí, el «Texto Hegel»— puede tener tantas lecturas como sujetos existan) en la cumbre del pensamiento filosófico de la modernidad, puesto que en él se lleva a cabo la realización de una filosofía de la historia que no retrocede en la exaltación del concepto profano de la «Edad Moderna» como un *hacerse cargo* de manera reflexiva de la propia posición desde el horizonte de la historia en su conjunto, esto es, desde la autoconciencia de un presente acelerado abierto a un futuro heterogéneo. Habermas alega como prueba de esta inspiración hegeliana, una manifestación del mismo Hegel en el prefacio a su *Fenomenología del espíritu*: «No es difícil ver que nuestro tiempo es un tiempo de nacimiento y de tránsito a un nuevo período. El espíritu ha roto con el mundo de su existencia y con el mundo de ideas vigentes hasta aquí y está en trance de hundirlo en el pasado y anda entregado al trabajo de su transformación... La frivolidad y aburrimiento que desgarran lo existente, la añoranza indeterminada de algo desconocido, son los mensajeros de que algo nuevo se aproxima» (J. HABERMAS, op. cit., p.17.)

<sup>129</sup> DAVID FRISBY, «Walter Benjamin: La prehistoria de la modernidad», en: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, Visor, 1992.

<sup>130</sup> Y de ahí el desperdigamiento casi *a priori* de la obra de Benjamin, imposible de ser concebida como un todo y con caminos a veces extremadamente pugnados entre sí. Si Benjamin, por lo mismo, ha sido conocido como el filósofo de lo fragmentario, no es menos cierto también que su lectura, concebida desde una cartografía específicamente urbana, de todos modos lo es. Es por eso, en definitiva, que la obra de Benjamin, y en particular la que dice relación con el París de Baudelaire, se parece a «un rompecabezas cuyo modelo ha desaparecido: en lugar de la lámina definitiva que el juego del rompecabezas nos incita a recomponer, no hay lámina, no hay paisaje ni figuras terminadas y lo que el lector recompone es una hipótesis de lo que esa lámina era para Benjamin, porque esa lámina no está realmente completa en ninguna parte.» (BEATRIZ SARLO, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000. p.22

materialista de la reflexión teórica y dialéctica en donde parecen disolverse las barreras metafísicas interpuestas entre la filosofía y el testimonio, entre la «teoría» y la experiencia del sujeto, entre la escritura y el cuerpo. Desde ahí no es sólo posible establecer las conexiones de esta teórica con respecto a las características también fragmentarias que *adoptarán*, por ejemplo, Maurice Blanchot y Roland Barthes posteriormente en una tentativa que entiende al discurso en tanto una proliferación anfibológica y que, no obstante, desde esa erosión y desde ese silencio ya anónimo, se vuelca con toda la fuerza insistente de una pregunta sin respuesta; sino también entender la *exigencia fragmentaria* de un discurso otro (*dis-cursus*) que desde Nietzsche obtiene la conciencia poderosa de que tanto la «unidad» como la «verdad» del objeto *son* acontecimientos de un vacío posible de construir y de deconstruir sólo desde la mirada de un sujeto a su vez desaparecido o ficcionalizado. Es esa una premisa ya peligrada en la modernidad pero que precisamente anuncia las formas críticas, sin ninguna premisa entonces segura, propias de (parte de) la teórica (y) crítica posmoderna. Con él entra en juego, contradictoriamente, la materia orgánica de la muchedumbre moderna, el espacio infantil del laberinto urbano, sus objetos, sus sabores, sus olores, la transitividad de *quien sabe perderse* y sabe también que «los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas»<sup>131</sup>. La mirada *perdida* de Benjamin —como la de Nietzsche, como la de Barthes— es la mirada, muchas veces ausente, del cuerpo arriesgado.

Pues bien, desde el punto de vista de la estética, esta mirada materialista en cuanto punto de partida de una teoría de los juicios estéticos, y en tanto *sensación* que solamente el sujeto humano, digamos, es capaz de «sentir reflexivamente» de manera autoconsciente (cuestión que ya se establecía, aunque de manera casi totalmente opuesta, en Kant), implica el hecho claro, aunque no tan asumido, de que una teoría moderna de la estética siempre estará emparentada a una «recepción» por parte de los sujetos, a lo que a éstos *sienten*, a lo que a éstos *les ocurre*, ya sea hablando en términos de recepción individuales o en formas de condicionamientos sociales. Justamente estos últimos son los que a Benjamin le interesan «para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística»<sup>132</sup>. El arte, en un recorrido de la *conciencia histórica* que transporta un pasado hacia el presente como revelación y rebelión<sup>133</sup>, «ha sido siempre», dice Benjamin, «susceptible de reproducción». Benjamin tiene a la vista aquí, por medio de una mirada hacia la fotografía y el cine (aunque también hacia la litografía y la xilografía), el gran conflicto del arte en la modernidad y, por cierto, también central en las teorías estéticas posmodernas: cuando la transformación técnica (y

---

<sup>131</sup> WALTER BENJAMIN, *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Alfaguara, 1990. Esa transitividad en Benjamin no sólo debe ser enfocada desde la perspectiva del flâneur, sino además en el tránsito por la experiencia de la lectura. Sabemos por Frisby que su interés materialista por París nació no desde su recorrido concreto, sino gracias a la lectura de *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon. Habría que agregar que aquella es la gran época de las clásicas novelas cuyo motor es la ciudad misma: la ya citada de Aragon, el *Berlin Alexanderplatz* de Döblin (novela que Benjamin sin duda leyó), *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, pero por sobre todo, como otro gran escrito sobre París hecho también por un alemán, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke.

<sup>132</sup> WALTER BENJAMIN, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989. (pp. 15-57)

tecnológica) de la reproducción trastoca absolutamente tanto los modos de la recepción estética como sus condiciones de producción artística. En la multiplicación de las reproducciones, la obra es despojada de su carácter «irrepetible» y es trasladada desde el ámbito de su relación cultural hacia el ámbito expositivo y masificado de su recepción; sale, «desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario», acercando definitivamente el arte no en tanto objeto de culto que conserva siempre una lejanía «(por muy cercana que pueda estar)», sino como exhibición de «una reproducción dispuesta para ser reproducida». La *presencia* de la imagen posee en el culto del arte sacro una supremacía por sobre su exhibición, pero de momento en que las producciones artísticas se independizan de su motivo estrictamente ritual para pasar en cierto modo a ser ellas mismas objeto de contemplación, el receptor adquiere de la apariencia un distanciamiento que privilegia el carácter exhibitivo de la obra por sobre su carácter ritual. El arte, como producto del inevitable desarrollo de las fuerzas productivas en la sociedad capitalista, pierde así su calidad aurática (pierde su «aquí y ahora») y se transforma en una exhibición *montada* que disloca el tiempo (lo dispone a su manera) y hace estallar la especificidad del arte mismo hacia, por ejemplo, la publicidad. De este modo, si en la relación cultural quien está en contacto con la obra requería una recepción sobre todo *concentrada* de ésta, ahora, en la relación exhibitiva, instala al receptor, que se encuentra en la ciudad junto con la masa, en la simultaneidad pública e incontrolable.

Todo esto es lo que la reproductibilidad técnica de la obra ha enviado al arte como una consecuencia sin vuelta atrás; una revelación, advertida por Benjamin y también por Berman, que prorrumpe en la escena de manera contradictoria: abre el ojo de la masa, sin duda, pero a su vez dispara en el artista —en Baudelaire— su apetito de comerciante.

Este procedimiento metodológico de Benjamin, que ha sido leído como una adecuación de la dialéctica marxista de las relaciones de producción de la sociedad al ámbito específico del arte <sup>134</sup>, según su principio revelador y rebelador del presente en contacto con un pasado redimido sola y necesariamente «ahora», y no en un futuro separado de la existencia actual (como lo plantearía la ideología socialdemócrata), implica en Benjamin necesariamente la experiencia del «flâneur» parisino en tanto representante escondido de la masa en contacto real con el diseño de la ciudad capitalista <sup>135</sup>: según esto, el ciudadano posee una actitud que ya no puede mantener una conexión unívoca con su espacio de acción, pues la ciudad en la que habita lo invita —o más bien le impone— a una reacción sobresaltada tal y como el burgués —en un principio— reaccionó frente a la provocación de la vanguardia artística: tal y como la retina asimila el *shock* propio de la imagen del cine. «Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades», ha dicho Georg Simmel, «se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído» <sup>136</sup>, desde donde identificamos la calidad detectivesca del flâneur como testigo fugaz y permanente

<sup>133</sup> Pues «El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia...» (W. BENJAMIN, *Tesis de filosofía de la historia*, en: op. cit., p. 190)

<sup>135</sup> WALTER BENJAMIN, «El Flâneur», en: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1988 (pp. 49-83)

—contradictorio y, por tanto, moderno— de la interacción social y de su ruina. Este personaje, *arruinado*, como el Benjamin leído desde Frisby (y desde su propia biografía) y solamente posible en el conflicto dialéctico que no ve en lo nuevo sino lo arcaico, que no ve en los carteles luminosos y a través de los vidrios del bulevar sino a la familia harapienta, es, a la manera de aquel personaje de Poe que «ante el tumultuoso mar de cabezas humanas» se llena «de una emoción deliciosamente nueva»<sup>137</sup>, un protegido de las masas, —pero un protegido que carga con ella<sup>138</sup>. Ese personaje se resume, según la dialéctica materialista de Benjamin y de Berman, en la figura por antonomasia moderna de Baudelaire, arruinado y expectante, poeta y comerciante<sup>139</sup>, escondido y exhibido —«amante de la soledad; pero ... en la multitud».

Entonces, dadas estas consideraciones del desciframiento de Benjamin, podemos observar que en él la sistematicidad de un pensamiento filosófico restringido exclusivamente al campo de lo estético que encuentra en el arte, desde Hegel a

<sup>134</sup> PETER BÜRGER, «Discusión de la teoría del arte de Benjamin», en: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1997 (pp. 71-81) «Lo que intenta Benjamin —afirma Bürger— es traducir el teorema marxiano, según el cual el desarrollo de las fuerzas productivas hace saltar las relaciones de producción del ámbito de la sociedad en su totalidad al ámbito del arte» (p. 74). Es esta metodología sospechosamente analógica lo que Bürger critica en Benjamin, aun cuando sus investigaciones permitieron captar, básicamente a través del concepto de *aura*, «el tipo de relación entre obra y productor, que se da en el seno de la institución arte regulada por el principio de autonomía». Sin embargo, dado este principio de autonomía en el arte, las periodicidades en su desarrollo han de buscarse en su institución «y no en al ámbito de los contenidos de las obras concretas». Así, las consideraciones «estéticas» de Benjamin, desde el punto de vista de Bürger, no contribuirían auténticamente a una investigación de la historia de la sociedad burguesa, al adoptar a la ciencia de la cultura como «un sistema previo de referencias para la investigación histórica de ámbitos sociales parciales». La refutación de Bürger en cualquier caso no desconoce la importancia de las fuerzas transformacionales de la reproductibilidad técnica en el campo exclusivamente artístico, pero para él, por una parte «el desarrollo técnico no puede considerarse variable independiente, pues está en función del desarrollo de la sociedad en su totalidad» y, por otra, «la ruptura decisiva en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa no puede descansar en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa como causa única» (p.76)

<sup>136</sup> Cit. por Benjamin. Op. cit, p.52.

<sup>137</sup> EDGAR ALLAN POE, «El hombre de la multitud», en: *Cuentos/ 1*, Madrid, Alianza, 1996.

<sup>138</sup> En una carta de Benjamin (dirigida a Horkheimer) se establece (diríamos que casi explícitamente) la cercanía de su pensamiento materialista respecto a la figura de Baudelaire en *la multitud* propia de la ciudad burguesa moderna, captada y eternizada en su fugacidad. Las masas son vistas por Benjamin «como un velo ante el *flâneur*: son el medio más nuevo de embriagar a quienes se han visto reducidos a la soledad», «borran todas las huellas de los individuos: son el asilo más nuevo de los acusados» y «el laberinto... menos investigado» (Cit. por Frisby, op. cit., pp. 365-366). Para Baudelaire «Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada muchedumbre», y «Lo que los hombres llaman amor es cosa muy pequeña, restringida y débil, en comparación con esta inefable orgía, con esta santa prostitución del alma que se da por completo, *poesía y caridad*, a lo que aparece *de improviso*, a lo desconocido *que pasa*.» [los subrayados son míos] (CHARLES BAUDELAIRE, «Las multitudes», en: *Pequeños poemas en prosa/ Los paraísos artificiales*. Madrid, Cátedra, 1998). Solamente este fragmento permitiría enfocar la situación, no sólo del poeta, sino de cualquier hombre moderno bajo la perspectiva de Benjamin, según el cual «lo nuevo, que aprovecha la experiencia de lo eterno... no es sino el halo de la mercancía» (H. Frisby, op. cit., p.366). Benjamin, en resumidas cuentas, es el gran precursor de Baudelaire.

Heidegger, una ontoteleología, se quiebra y se abre fragmentariamente hacia el aspecto materialista e histórico de las condiciones de producción y recepción de la obra de arte. Si la entendemos a ésta primero como provocación y luego como mercancía, nos resulta la imagen dialéctica indisoluble que anuncia el espacio asignado pero a la vez inespecífico y *eventual* que tendrá el arte en la posmodernidad.

## II Excurso sobre el «fin del arte» en Hegel (Aproximaciones al problema de la negatividad estética)

*Para que al fin y al cabo el hombre se revele a sí mismo tendría que morir, pero tendría que hacerlo viviendo —viéndose cesar de ser.*

**BATAILLE, Hegel, la muerte y el sacrificio.**

Hegel ha concebido en el ideal de belleza artística a la idea no en tanto aprehensión de un concepto metafísico absoluto (como lo había entendido Platón<sup>140</sup>), sino en cuanto construcción progresiva de una *realidad efectiva* en recíproca correspondencia unitaria con ella misma («lo en y para sí verdadero»). Esta idea, que en lo universal aún no está objetivada, adquiere en lo *bello artístico* —afirmación soberana, ya en el romanticismo, de la superioridad del arte frente a la naturaleza en tanto actividad autoconsciente del Espíritu— su realización efectiva individual, así como también esta última, en la manifestación y determinación en sí de la idea, se configura en cuanto tal. De este modo, en «lo verdadero bello artístico» quedan adecuadas completamente entre sí tanto idea como configuración real efectiva concreta de la idea. Se desprende así que para Hegel en este *ideal* de Belleza («la idea en cuanto realidad efectiva configurada conforme a su concepto») tanto idea como forma de la idea, o en otro plano, tanto esencia como apariencia son esenciales en y para sí mismas<sup>141</sup>. La Belleza, vista bajo esa óptica, no

<sup>139</sup> Estas dualidades contradictorias, que Benjamin ha puesto sobre Baudelaire, Marshall Berman las traslada de Baudelaire al propio Benjamin que camina sobre el pavimento del nuevo París de Haussmann: «Su corazón y su sensibilidad lo arrastran irresistiblemente a las brillantes luces, las hermosas mujeres, la moda, el lujo de la ciudad, su juego de deslumbrantes superficies y escenas radiantes; mientras tanto su conciencia marxista le arranca insistentemente de estas tentaciones, le dice que todo este mundo refulgente es decadente, hueco, vicioso, espiritualmente vacío, opresivo para el proletariado, condenado por la historia. Toma reiteradas resoluciones ideológicas de abandonar las tentaciones de París pero no puede resistirse a una última mirada al bulevar o a los soportables; quiere salvarse pero no todavía» (MARSHALL BERMAN, «Baudelaire: el modernismo en la calle», en: Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Siglo Veintiuno Editores, México, 1998.)

<sup>140</sup> Fundamentalmente en *El Banquete*, las consideraciones de Platón (de Diotime, de Sócrates) en cuanto a una belleza contenida en sí misma como tal y, por tanto, categoría metafísica, posee, en tanto no ya reflejada en una imagen, sino, como decimos, ella misma pura y bastada como belleza, el lugar privilegiado de la verdad. Su pregunta ha sido planteada en términos inteligibles, no sensibles, por cuanto intenta una *objetivación* de la belleza (inmortal), y no su *subjetivación* sensible. (Cfr. PLATÓN, *Diálogos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1964)

es puramente esa *necesidad* de manifestación sensible de la idea, sino que ella misma consiste en un desocultamiento, en un *aparecer*. Y la armonía perfecta entre ese *aparecer* e *idea* manifestada sensiblemente ha variado y finalizado su función conforme a los distintos momentos del desarrollo histórico del significado. En el arte «romántico» (para Hegel: medieval y moderno), como la idea ya ha sobrepasado su pura representación exterior, pues es ella misma subjetividad infinita, «no puede configurarse libremente para sí como interioridad absoluta» en lo corpóreo (como era el caso de las obras de la Antigüedad Clásica <sup>142</sup>); no puede verse representada *absolutamente* por las obras de la creación humana precisamente porque lo humano es lo rebasado por este *nuevo* (sentido del) contenido, en todas sus formas, *irrepresentable*. Pero para llegar a este punto, Hegel ha debido introducir necesariamente el factor de la autoconciencia como momento decisivo en el desarrollo del arte (y de la modernidad); un factor que *se-sabe-a-sí* porque es un factor del «saber de esta unidad que es *en sí*». La autoconciencia, que define específicamente el carácter de lo humano porque *da* al hombre el *saberse* animal, esto es, «disuelve a sí la barrera de la inmediatez... y se da el saber de sí como espíritu», no se conforma con el inmediato ser-ahí sensible que es su cuerpo, sino que se representa, se puede representar, únicamente en la propia *interioridad autoconciente*. Claramente en el cristianismo, nos habla Hegel, la autoconciencia de una individualidad espiritual es ella misma representación (en el sentido de *Vorstellung* —mental, subjetiva, interior) de su contenido ideal y más elevado, es decir, del espíritu —*Absoluto*— Dios; y por cuanto no es ya lo humano, por así decirlo, su *medida*, sino Dios, la representación (exterior), el ser-ahí sensible y corporal, se concibe ahora «negativamente, rebasado y reflejado en la unidad espiritual». Es así como «el arte romántico es la trascendencia del arte más allá de sí mismo»; es así como, en definitiva, anuncia la existencia de una espiritualidad absoluta que no puede ser representada «dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo». El arte por tanto, y entendido desde esa negatividad, ha finalizado ya su función como representación más alta y acorde al Espíritu Absoluto y no puede más que ser la expresión, a lo sumo, de su propio rebasamiento. ¿Qué es aquello que queda entonces,

<sup>141</sup> Sólo en este sentido es que Hegel emprende su notable defensa de la apariencia —en cuanto facultad «esencial» del espíritu— contra quienes no han podido ver en el arte una representación suprema de lo sensible, ni tampoco, por esto mismo —y aquí Hegel se acerca a Schiller—, lo han podido concebir en tanto medio conciliador entre la exterioridad pasajera-sensible de la naturaleza limitada y el puro pensamiento conceptual, libre e infinito. Es decir, contra todo aquel que no ha visto en la *apariciencia* sino lo falso, lo no debido, lo *indigno*: «Pero por lo que respecta a la *indignidad* del elemento artístico en general, es decir, de la *apariciencia* y de sus *ilusiones*, esta objeción tendría en todo caso su justificación si pudiera calificarse la apariencia como lo que no-debe-ser. Pero a la *esencia* misma le es esencial la *apariciencia*; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, sino fuera *para* alguien, *para* sí misma tanto como para el espíritu en general» (G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Ediciones Akal, 1989, pp. 11-12).

<sup>142</sup> En la forma artística «clásica» ocurre el encuentro y adecuación de la idea en la figura «peculiarmente pertinente, en su concepto, a la idea misma». Este momento, que para Hegel es *el* momento del arte en la historia de la humanidad (por cuanto en esta perfecta consonancia no puede haber sino una intuición del ideal perfecto), no es de todas formas sólo un acuerdo entre concepto y realidad, entre idea y configuración de la misma, sino, en un sentido muy superior a aquello, es la *conversión* del concepto él mismo en idea concreta «y, como tal, lo concretamente espiritual» (G.W.F. Hegel, op.cit., p.51)



para Hegel, después del arte? Queda, pues, el lugar del concepto como instancia reflexiva única y verdadera del Espíritu Absoluto; el momento puro del ideal de la verdad en manos de una filosofía cuya manifestación privilegiada será asistir, en el extremo más vivo de la experiencia, a su propia muerte.

## 2

Pero, ¿qué hizo ese arte que Hegel había finalizado quizás en el momento más revolucionario en cuanto a la proliferación de categorías estéticas y que, pese a toda esa sistematización sobre sus hombros recaída, *desocultaba* el mundo de lo feo, de lo siniestro y de lo asqueroso? ¿No tenía Hegel un concepto tal vez muy elevado —e incluso muy alejado— del arte cuando veía que éste podía ocupar el lugar de una religión? ¿Y qué fue *finalmente* de la filosofía? Son preguntas demasiado gigantescas y en cierta medida demasiado (in)actuales (y hasta innecesarias) y por ello demasiado inconcebibles para una Estética a la que no le correspondía necesariamente tener en cuenta las condicionantes materiales propias de la producción artística de hoy.

Fredric Jameson ha problematizado y discutido desde una perspectiva más *actual* las implicancias posteriores de este «fin del arte» decretado por Hegel<sup>143</sup>. Teniendo a la vista las producciones y manifiestos de las vanguardias históricas, Jameson pone a prueba el hecho por todos asumido de la existencia de una teoría del arte (el manifiesto) en tanto producción artística no desvinculada de su reflexión estética (cuestión que ya se puede vislumbrar desde Schiller, Schlegel, Victor Hugo y, en mayor medida, en Baudelaire —o podemos ser, como Derrida, definitivamente más radicales: desde Platón<sup>144</sup>). El «fin del arte» de Hegel, visto y asumido así, puede ser entendido principalmente desde dos perspectivas: una, que entiende este «fin» como el verdadero comienzo del gran arte (preocupado cada vez menos del Espíritu como categoría metafísica) y que, por otra parte, concibe este «Comienzo de la era de la filosofía», paradójicamente, como el anuncio de su fin; y, otra, más problemática, que afirma que Hegel, traducido desde Adorno, tuvo en cierta medida la razón: en el sentido de que la filosofía experimentó su verdadero comienzo en ese momento de acercamiento al espíritu no como hacia un «más allá» idealista, sino en tanto manifestación, concreta porque «real», del pensamiento crítico. Puesto que precisamente el arte, como límite de sí mismo (en su forma finita) *trasciende* siempre como «arte más allá del arte» en la reflexión en torno a sí mismo —o dicho en términos de Hegel: en la reflexión conceptual acerca de su propia manifestación sensible—, aquel «fin del arte» se traduce necesariamente hacia una disolución de éste en la filosofía. Este borde amenazante entre arte y filosofía que la estética vanguardista (abominable para Adorno) experimentó a través del quiebre parcial de las barreras existentes entre los géneros propiamente artísticos y teóricos, se hace patente a futuro —exceptuando en ese *futuro* a dos casos que tal vez son los más

<sup>143</sup> FREDRIC JAMESON, *El giro cultural*, Madrid, Manantial, 2000.

<sup>144</sup> Vid. JACQUES DERRIDA, «La Farmacia de Platón», en: *La diseminación*, Editorial Fundamentos, 1975.

extremos y geniales: primero Nietzsche y después Bataille— fundamentalmente en el abandono de toda metafísica (excepto, quizá, de una inevitable: la del lenguaje) por parte de una «filosofía» que, según Jameson, desde Foucault no tiene nunca un lugar asignado. De tal manera que aquellos *atópicos* Barthes, Derrida, Sollers, Juan Luis Martínez (y habría que agregar aquí a Blanchot y otra vez a Benjamin, entre muchos otros) le demuestran a Jameson que, después de todo, desde esa perspectiva, Hegel no estaba tan terriblemente equivocado o superado como se creía y se cree.

Pero sin duda por esa sistematicidad con que Hegel aborda el problema de lo estético, y quizás también, por la realización de su mismo discurso —a todas luces, como *dispositio inactual*—, su distinción histórica de la Belleza nos resulte todavía muy comprometida con una ontología (una ontología que gira en torno a una categoría *arruinada*) cuya presencia hoy no podemos (y no nos interesa) vislumbrar en las «producciones artísticas» o, mejor dicho, en su «recepciones estéticas». Por lo demás, el arte, incluso la tradición del Arte, en la posmodernidad, se presenta como el campo más heterogéneo e irregular de una cultura; el más contradictorio, el menos claro. No es, sino que «ocurre»; y también, a su vez, es —pero es en la medida que, simplemente, *ha sucedido* en el evento y en su constante y expuesta cita autorreferente como reducto cultural (como intertexto identificable), pero abierto —paradójicamente: en esa constante parodia vacía y vaciada que «ha perdido su sentido del humor», y que, según una definición de Jameson, es el pastiche— a la cultura de masas. Una cultura, también según Jameson, en la que aquel choque dialéctico, antes advertido por la figura del flâneur benjaminiano en el París del siglo diecinueve, entre lo fugaz y lo eterno, entre lo arruinado y lo nuevo, ha desaparecido «en beneficio de una nueva condición en que la temporalidad anterior ya no existe, dejando una apariencia de cambios aleatorios que son mera estasis»<sup>145</sup>.

No obstante, también volviendo atrás, no es sólo hoy día en donde las cuestiones se ven, por decir lo menos, bajo una óptica enrarecida: y en efecto, podemos entender esa *exposición aleatoria* de ciertas producciones actuales en la medida en que tengamos a la vista, aparte de los modos de producción radicalmente otros (modos que por cierto dejan atrás todo tipo de «sistema» ontologista de las artes en favor de una estética inseparable de ellos mismos y de su propio contexto tecnológico<sup>146</sup>), una *aproximación* a la continua proliferación de categorías estéticas generalmente negativas y el privilegio conforme a ellas en el uso de ciertas formas del lenguaje, si se quiere, también «negativas», desde la época romántica.

<sup>145</sup> F. Jameson, op. cit., p.34.

<sup>146</sup> La reflexión que ya hemos visto de Walter Benjamin en torno a la pérdida de aura de la obra de arte en estrecho contacto con los nuevos modos técnicos de reproducción (principalmente en el surgimiento de la fotografía y del cine) y su consiguiente poderío como armas eficaces de propaganda política tanto del comunismo (en «la politización del arte») como del fascismo (en «la estetización de la política»), y más tarde también las consideraciones de Peter Bürger sobre el fenómeno del Pop Art en tanto momento de afirmación y asimilación, en la obra, de los mismos medios de producción masivos y de mercado a la que ésta se encuentra condicionada: «Cuando el arte se acomoda a [la] superficialidad de la sociedad de consumo, hay que reconocer con pesar que debe servirse precisamente de tal mecanismo para oponer resistencia a la propia sociedad». (P. BÜRGER, «Lo nuevo», en: op. cit., p. 121)

## Aproximaciones al problema de la negatividad estética

La negatividad abre el espacio de las categorías estéticas frente a un valor por tradición positivo en la recepción del arte. La disposición dialéctica en donde un momento negativo (los argumentos de los convidados al *Banquete* o el momento catártico del espectador en presencia del *acto patético*) se supedita siempre a su instante de superación positiva (la aparición demoledora de Sócrates o la comprensión final del espectador), hace de aquel carácter una instancia o bien necesaria o bien no originaria en los sujetos que producen la reflexión y el arte. Así, se pensó, los valores estéticos negativos de las obras no pueden ser sino concebidos, de acuerdo a su origen siempre positivo, como «privación de Belleza» o, a lo sumo, como una deformación por parte del artista de un principio originariamente Bello (como las primeras recepciones del Barroco). Victor Hugo, por ejemplo, manifiesta el valor positivo de lo sublime, *según el cual*, siempre en contraposición, puede definirse su opuesto: el valor negativo de lo grotesco<sup>147</sup>. Hegel también había advertido sobre el movimiento negativo de lo sublime en esa afirmación del carácter contingente de la cosa no válida por sí misma en virtud de un momento de claridad en donde el sujeto adquiere autoconciencia como lugar único del significado<sup>148</sup>. Y Kant, que al abordar el problema de lo «asqueroso», lo desestima en términos de representación de la Belleza dada su anulación de toda «distancia estética» en el sujeto (sin la cual, según el propio Kant, definitivamente no podríamos ya «juzgar»<sup>149</sup>) al producir en él un contacto patente y vivencial (el asco) con su propia materialidad orgánica —es decir: al imponer al espectador ser él mismo origen de una negatividad en tanto sujeto perteneciente —cuestión irreversible— a su propio organismo, dejándolo así a la deriva de una imaginación que impone al goce por sobre toda distancia de re-presentación.

Pues bien, la ampliación de la subjetividad en el romanticismo no puede dejar de

<sup>147</sup> VICTOR HUGO, «Prólogo a Cromwell», en: *Manifiesto Romántico*, Barcelona, Editorial Península, 1971.

<sup>148</sup> En este momento de la reflexión de Hegel en torno a la manifestación sensible de la Belleza como una «hipercategoría» del arte (a la que finalmente van a parar todas las demás categorías), el espíritu, aunque limitado históricamente, puede dar muerte a un significado exterior a sí mismo; puede, pues, volver del afuera y replegarse en sí como autoconciencia «sublime», esto es, «presentación sensible de lo infinito». Pero, ¿cómo se expresa lo infinito? ¿Cómo, si toda presentación sensible es finita? Ese es el *desgarramiento* propio de la sublimidad en sus dos momentos, dispuestos en Hegel, de manera dialéctica: las cosas del mundo se deben, en tanto sustancia, a un Creador que se manifiesta en ellas; pero como «manifestación», este Creador (por lo demás en Hegel no un Creador teológico, sino más bien antropológico: El Espíritu) es *distinto* de las cosas y las excede: afirmando el carácter contingente de la «cosa» ya no válida por sí misma, sino como determinación (y repetición) del Espíritu. «La sublimidad presupone el significado frente a la que lo exterior no puede aparecer más que como sometido, en cuanto lo interno no aparece en ello, sino que va tanto más allá que no accede a representación más que precisamente este estar o ir más allá». (G.W.F. HEGEL, «El simbolismo de la sublimidad», en: op. cit., pág. 275)

sospechar y finalmente de afirmar el carácter negativo como originario del sujeto y de la obra de arte. Puede ser esa conciencia de lo negativo como originario de la obra lo que contribuya a la diferenciación del sujeto (anti)romántico con el mundo y lo haga, por ende, volcarse en una excentricidad totalmente desgarrada respecto de su «público». En esa conciencia absoluta de la negatividad, moderna también en el sentido de su «novedad» y de su «originalidad», la estética enfrenta y aprehende al fin el contacto con el horror de su propia muerte. Y lo hace, en alguna medida ya muerto, mediante el espectáculo de la representación. Poe —por citar sólo un caso paradigmático y genial— exploró esa conciencia de ensimismamiento del estar escapado de sí mismo por un abismo sin solución e inenarrable. Este abismo horroroso de negatividad en donde el sujeto se *diferencia* de un yo anterior y se desgaja de un yo incluso al mismo tiempo presente, es el que podemos ver en la puesta en marcha por un camino hacia el horror, un horror que (a diferencia de los cuentos de suspenso policiales, en los cuales también Poe es el maestro al cual todos deben obediencia) ciertamente no acaba con la comprensión contemplativa de La Cosa (en el sentido de Kant), ni tampoco en un momento aclarado para el lector, de una «trama» o de una catarsis, sino más bien en su representación (porque todavía re-presentan) de lo inexplicable: es la pregunta poderosa con la que el perverso culmina su relato en *El demonio de la perversidad*: «¡Mañana estaré libre! Pero ¿dónde?»<sup>150</sup>.

Pero por *otra* parte, el divorcio entre espectador y figura ensimismada (antagonistas que pueden presentarse en un mismo sujeto) se trastorna —se tensa— incluso un poco más en la predilección por la producción de ironía: porque la ironía presupone siempre un desplazamiento incómodo de decodificación. Un desplazamiento contradictorio del eje sintagmático sobre el eje paradigmático del discurso y por tanto también un retorcimiento del sentido y una *anomalía* del paradigma, sin embargo, capaz de ser reflejada por su productor (capaz de ser consciente de su enfermedad y de su muerte espe(cta)cular): lo que podemos llamar una «locura» —intertextual— replegada con la necesidad de desplegarse, de *acabar en lo otro* temporalmente: como enfermedad que siempre mira de reojo, que necesita siempre del desvío y de un desgarrar. Esto presupone el hecho de que la «locura» de la ironía no puede tener su fiesta si no acaricia a lo otro —e incluso puede sobrepasarse infinitamente, pero siempre debe rebotar en un afuera para saberse enferma, de tal manera que (a diferencia del sarcasmo o del solipsismo del

<sup>149</sup> Desde esta relación, en donde lo relevante para el sujeto no es la existencia (como deseo) de la cosa, sino más exactamente la *mera presencia* (en tanto contemplación) del objeto, se delimita en Kant la belleza como ese momento de aparición irreductible al concepto y subjetivamente universal (un objeto de la complacencia individual *posiblemente* válido y *obligatorio* para todos), desde el cual se *contempla* también así la relación propia *con lo bello*. De esta manera, el *agrado* o *desagrado* hacia un objeto, al fundar una relación de afectación con el sujeto (sujeto *afectado* por el objeto) y al ponerlo, por tanto, en situación de deseo hacia la cosa (descansando «enteramente en la sensación»), expresa un interés de los sentidos irreversible hacia ésta, y desde ese estado «deseante» no puede, entonces, suponer un juicio contemplativo (*kontemplativ*) sobre aquélla, pues no puede (no podrá) dejar de permanecer nunca como interesado y predispuesto por y para su existencia. Vid. EMMANUEL KANT, «Analítica de lo bello», en: *Crítica de la facultad de juzgar*, Traducción, introducción, notas e índices Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Avila Editores, 1992 (p. 121 a 158)

<sup>150</sup> EDGAR ALLAN POE, «El demonio de la perversidad», en: op. cit., p. 149.

pastiche) convoca, puesto que *debo leerla y debo darla a leer*. Pero a su vez, precisamente de este modo, establece otra «distancia» respecto del sujeto: la distancia que involucra su acercamiento. Es ésa la característica moderna (y dialéctica) de la negatividad estética: el utópico proyecto que desde un vínculo ya destrozado, y ya conciente de ese *daño* (que en última instancia es la manifestación por la cual el lenguaje se presenta y se ausenta), cree todavía, y pese a ello, en una trascendencia hacia lo otro. La palabra —la palabra poética— adquiere con la ironía esa «trascendencia a lo otro» por medio de su propio extrañamiento negativo, llevando al lector a otro estado de distanciamiento respecto de la obra, y convirtiéndolo incluso, a pesar del asco y de la distancia de Kant, en un sujeto «animoso y momentáneamente tan feroz como lo que lee»<sup>151</sup>.

Edmund Burke, en una de las consideraciones estéticas centrales de la modernidad, ya había advertido sobre aquel estado desgarrado de la conciencia transformada en una no-conciencia, experimentación del sujeto en su *afectación* aflictiva y melancólica, y por sobre todo, *experiencia* de lo bello en todo su carácter fugaz<sup>152</sup>; y desde ahí, como un desgarramiento negativo (en toda la modernidad estética) de lo ininteligible —o, en términos kantianos, de lo puramente sensible en tanto momento desgarrado de la sublimidad que declara en su presentación de lo impresentable la incorporación definitiva del dolor como experiencia estética. Esta incorporación, que tiene sus antecedentes más lejanos en el éxtasis místico de la religiosidad medieval y renacentista, y que también gracias a su caracterización como *conmoción* violenta del ánimo será fundamental primero en la teórica del Nietzsche trágico y wagneriano, y después en todo ese extremo descentrado que va desde Bataille, pasando por Artaud y Fassbinder (por recordar sólo los momentos típicos), hasta hoy sin detenerse (con figuras notables como el cineasta Gaspar Noé), es todavía y a pesar de esto, el movimiento de una ascensión. La estética posterior de la modernidad, al contrario, experimentará este «fuera de sí» de la elevación, como un descenso<sup>153</sup>. Y puesto que, bajo el prisma binario adjudicado a la modernidad, todos los elementos de la realidad tienen su contraparte, y están así siempre «preñados de su contrario»<sup>154</sup>, la obra de arte, en ese movimiento de descenso, en esa caída en la *ruina*, es elaborada ya no más según una naturaleza anterior, sino que, individualmente ella, realmente obra en cuanto la produce: en cuanto la presenta<sup>155</sup>. Su naturaleza, como y

<sup>151</sup> Se recordará que es así como comienzan *Los Cantos de Maldoror*: «Quiera el cielo que el lector, animoso y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje a través de las ciénagas desoladas de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno...» (CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Obras Completas*, Barcelona, Argonauta, 1986)

<sup>152</sup> EDMUND BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos, 1987.

<sup>154</sup> MARSHALL BERMAN, op. cit., p.8.

<sup>155</sup> La obra no es una copia disimulada de lo real (lo real puede ser copia de la obra; violencia del sentido hacia ella misma, violencia del significado hacia el significante) —la obra es la copia *disimulada* de la esencia de las cosas reales, «lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad». MARTIN HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», en: *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1995.

desde ella, es ahora una naturaleza de la contradicción —la naturaleza humana. Ahí se alberga el altercado de una obra referida a sí misma que pone a prueba la premisa de su abstracción, en la medida en que ésta se funda siempre sobre la base de un principio de divorcio y contacto del sujeto con respecto al objeto (sujeto *afectado* por el objeto) y no en la perturbación enferma del sujeto «en» el objeto. En cuanto a una crítica de la modernidad, esta nulidad de la «distancia», que en el empirismo de Burke y en la analítica de Kant se concibe positivamente en los términos de una suspensión del raciocinio (cuestión determinante, por lo demás, para una delimitación del dominio propio de la esfera de lo estético), es, sobre todo en Burke, una *conciencia* de acercamiento al objeto (no solamente entendiéndolo a este como una «obra») en la medida en que sólo gracias a esa distanciamiento privada de razonamiento es que el sujeto experimenta el horror en cuanto *inminencia de aniquilación*, es decir, distancia cercana, y por eso todavía distanciada, a la muerte; sujeto que (se) muere profiriendo el instante siempre inminente y diferido de su existencia en tanto distancia con respecto a la muerte; sujeto que suspendido de razón, y en tanto siempre *en* inminencia, está viviendo (y es acaso él mismo), el horror. Mito y aporía del romanticismo (alemán): el momento pleno de lo estético sólo es alcanzado por el sujeto en su propia aniquilación de tal. Sin embargo, desde la perspectiva de Burke, el horror de la sublimidad acaba —como en Schiller— con una descompresión paulatina del desgarramiento de la inminencia: el *alivio* de una normalidad (se diría que neurótica) es el que hace del acontecimiento sublime un suceso privilegiado e infrecuente. Así funciona su dialéctica. Pero bastará con que la entreparentización de esa dialéctica compruebe su propio horror en el afuera, para que se transforme en negación y en el motor mismo de lo inhumano<sup>156</sup>. No es ya, por cierto, la distanciamiento suspendida de razón la que en su itinerario desgarrado se sobreexponga al límite del horror en tanto frontera desprovista de un «juicio» —como lo había expresado Kant— frente a la conciencia refleja de la propia materialidad orgánica, sino la verificación de que en esa razón, precisamente, se alberga lo horroroso como instancia de lo real, es decir, en los términos una dialéctica hegeliana sin salida, como instancia, ahora, de lo irracional —el devenir-horror de lo real. En el exterminio, en la anulación forzosa de toda distancia y de toda inminencia, el dominio de lo estético se enfrenta a la disolución del mito de los

<sup>153</sup> «Sublime» —*sublevare*, elevación— es un concepto que ya mucho antes de ser observado por Kant, está caracterizado por Longino en función de lo que produce sobre el oyente: un movimiento de ascensión en el que la conmoción más allá del placer convoca una exacerbada violencia del ánimo; una experiencia casi intolerable donde el descontrol, el *fuera de sí* constituye la marca distintiva del sujeto en encuentro con lo sublime. Esta incorporación de lo que no está a cargo ni puede ser alcanzado por la voluntad de quien es impactado por lo sublime, una incorporación que distingue a la retórica de la poesía, y que, podríamos decirlo, le entrega la especificidad a esta última, pues «el lenguaje de lo sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis» (LONGINO, *Sobre lo sublime* Colección de Apuntes Universidad de Chile, p.11), sin embargo, no puede concebirse sin tomar en cuenta que de Longino a Schiller las reflexiones preferentemente en torno a la Belleza se han trasladado desde un lugar capaz de objetivarla y hacerla inteligible hacia otro que la subjetiviza y la asume en tanto experiencia sensible. De todos modos, el sentimiento de lo sublime está para Schiller *compuesto* también de «*dolor*, que se exterioriza en su grado supremo como estremecimiento», y de «*contento*, que puede crecer hasta el éxtasis». Vid. FRIEDRICH SCHILLER, «Sobre lo sublime», en: *Escritos sobre estética*. Madrid, Ed. Tecnos, 1990

<sup>156</sup> MAX HORKHEIMER–THEODOR ADORNO, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

dioses en el mito de la razón, y bajo un estadio, desde luego, sublime —en tanto «presentación» violenta de lo «impresentable»— sucumbe *muerto de realidad* sin el resguardo de una síntesis consoladora, en el «fuera-de-sí» de toda la luz (metafísica) del sentido <sup>157</sup> : tal como lo había descifrado con certeza la experiencia contradictoria de Baudelaire, la conciencia materialista de Benjamin y el último expresionismo alemán, las luces locas de la modernidad escondían el haz rechinante de la oscuridad. —«¿Un relato? No, basta de relatos, nunca más.» <sup>158</sup>

## 4

Desde esta aproximación al problema de la negatividad (epistemológica de la) estética es posible reconocer los primeros indicios del actual predominio del significante y la proliferación de la imagen «eventual» de algunas producciones que ni a Kant ni a Hegel de ningún modo les harían pensar en una *producción de (un juicio sobre la) Belleza*. El arte de la representación, como alguna vez lo planteara Artaud, se ha despojado de su texto anterior y se ha vuelto más bien del lado del cuerpo y del espectáculo (sin recalcar ni profundizar en que ambos dependen tal vez más que nunca de su tratamiento como mercancía), desplegándose entonces para el sujeto no ya como una repetición supeditada a la figura teológica de un autor: la escena, en su *eventualidad*, se ha transformado en algo irreversible que embiste a un espectador ya no distinguido del «productor». Es el habla por sí sola; un habla sin oyentes y sin analista; un deseo, a fin de cuentas, sin representación alguna y que es nada más y puramente su sola presentación: sujeto y objeto conciente de la «crueldad» <sup>159</sup>. La representación de la modernidad es, en la experiencia y teórica posmoderna, la presentación de un paisaje incluso mucho más «irreal» que cualquier intento provocado por el arte. De modo que ese intento de diferencia que encontraba en la *borradura* de la repetición precisamente su propia diferencia, acabó, ya con el happening de los años sesenta, ya con la readecuación de los requerimientos del mercado hacia aquellas manifestaciones otrora peligrosas, pero hoy más que nunca y «para siempre» calculadas por el capital, simplemente repitiéndose en una explotación ya no seductora y sí productiva, según Baudrillard <sup>160</sup>, de la imagen *hiperreal* de la materialidad orgánica. El suceso de la «trama» pasó así a convertirse en un pretexto hacia el éxtasis continuo de la genitalidad y del horror propios del significante: la fotografía y el cine pornográfico y el desarrollo del Cine Gore, respectivamente, como producciones del significante, *presentan* (¿o es que

<sup>157</sup> Ibíd.

<sup>158</sup> MAURICE BLANCHOT, «La locura de la luz», en: El instante de mi muerte/ La locura de la luz, Madrid, Tecnos, 2001, p. 64

<sup>159</sup> JACQUES DERRIDA, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en: La escritura y la diferencia, Barcelona, Anthropos, 1987.

<sup>160</sup> Vid. JEAN BAUDRILLARD, De la seducción, Buenos Aires, Rei, 1987.

todavía re-presentan? <sup>161</sup> ), en aquella repetición granulada de su éxtasis, finalmente un estado de estasis, una paralización del movimiento que permite aún distinguirlo como una simulación exagerada de exageración demasiado condescendiente con el mercado (nos diría, otra vez, Baudrillard) y con el cuerpo (nos diría Barthes), al cual, definitivamente, miman: pues le *imponen* una imagen inmediata que no lo deja ni le propone ir en la búsqueda erótica y peligrosa del goce o del horror.

Sin embargo, hay que agregar que las cosas no están tan claras ni son así de simples para la «recepción» (también puesta en duda) de la imagen posmoderna. Toda la crítica (literaria) moderna se funda sobre la base de una relación objeto/sujeto que, como hemos visto, es interceptada por una *distancia*. Esa distancia es, por otro lado, condición objetiva de la búsqueda (puesta precisamente en tela de *juicio*) de un sentido para la obra de arte y de un sentido, también, para el sujeto, en tanto éste ha sido transformado, por toda hermenéutica, en objeto del análisis. Con Kant hemos visto que el *analista* debe ser un sujeto necesariamente «distanciado» que *reflexiona* en torno a la presencia de un objeto y que así, como distanciado de sí mismo y de su objeto, va en la búsqueda de uno o varios sentidos. No será en absoluto arriesgado suponer que es aquella búsqueda la que en gran parte de las producciones críticas actuales (preferentemente gracias al desenvolvimiento y consiguiente buena acogida de la teoría francesa en el circuito estético), parece haber llegado a la muerte: no sólo en una «paraliteratura» que «disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas», como lo plantea Hal Foster <sup>162</sup> , sino, además, en un alejamiento respecto de toda noción teleológica moderna tendiente a reducir, como fuerza de expropiación propia y, sin embargo, inválida por sí misma (por sí misma significativa) el ampliado, posiblemente innecesario, del sujeto hacia a la reactivación —«por siempre»— de un origen. La «negatividad estética», como aquí la hemos utilizado, implica también, sobre todo, una crisis de la recepción en todos los lenguajes y en todas las expresiones posibles de la cultura. Es una negatividad también de la distancia. Por esa polisemia implícita, ya conciente de un signo vaciado de significado (cuestión adelantada por Nietzsche), el manejo de esa crisis, es decir, por donde ésta se expresa (porque esa «expresión», como vemos, es ella misma una imagen *que siempre llega tarde*), hace del problema de la posmodernidad un problema fundamentalmente ideológico, cuestión a la que adhiere tanto Jameson como la exposición de Steven Connor <sup>163</sup> , pero en gran medida también el mismo Foster: «En la política cultural existe hoy una oposición básica entre un posmodernismo que (...) se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición» y que de ese modo «trata de cuestionar más que de explotar los códigos culturales» sin necesariamente «ocultar afiliaciones sociales y políticas» y otro, reaccionario, que pretende un «retorno a las tradiciones perdidas contrapuestas al modernismo» y con ello «un plan maestro impuesto a un presente heterogéneo». Foster, el gramsciano, se ubica él mismo en el primer caso,

<sup>161</sup> El video *snaff*, por ejemplo, nos plantea una cuestión más bien est-ética e inevitablemente nos devuelve a un debate ontológico sobre «el ser» de la obra de arte. O definitivamente obligaría a admitir al menos un fin cercano del arte nuevamente.

<sup>162</sup> HAL FOSTER, «Introducción al posmodernismo», en: *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998.

<sup>163</sup> STEVEN CONNOR, *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996.



---

admitiendo la crisis de las categorías estéticas en virtud de una «antiestética de la resistencia» capaz de reelaborar, mediante la negación de «la idea de un dominio estético privilegiado» (como el que sigue a toda la tradición del hegelianismo sin poder llegar nunca con él hasta el final <sup>164</sup>) «la noción de la estética como un intersticio subversivo, crítico en un mundo por lo demás instrumental». Este pensamiento, a parte de recordarnos intersticios de Berman, Habermas y sobre todo de Schiller, pero que posee la conciencia no ya de un futuro sino de «un presente heterogéneo», demuestra quizás una de las más extremas aporías subyacentes a todas las teorías de la posmodernidad, inclusive a aquellas cuyo constructo indica su propia irrealización: la calidad (ideológica) que poseen de «plan», de «mapa», de fotografía inamovible («frente» a un paisaje constantemente desenfocado por sus propios signos) y que es simultáneamente, y en primer caso, producción de escritura y de un lenguaje hoy tan indistinguible respecto de «lo posmoderno» o del «posmodernismo» —como todo discurso que se revuelca ideológicamente una y otra vez sobre sí mismo. Desde esa conciencia, sin embargo, *la manipulación del significante* obliga a que todos y cada uno de los intentos se transforme en una postura que celebra o no su arbitrariedad. Desde luego, la ideología conservadora no cree conveniente hacerlo: en la medida en que esa manipulación le es funcional, por un lado, para expandir el significado siempre en términos de una reactualización del mercado y de sus modos de producción, y por otro, para contenerlo justo en el momento en que política y reactivamente puede volverse en su contra. Se maneja en esa tautología infranqueable, y dialéctica: primero se desgarrar y luego se *alivia*. De ahí que, entonces, el impulso negativo de una estética que pretenda oponérsele utilice muchas veces, como táctica, un silencio intransitivo que hace de la «producción» del discurso el resultado de un sujeto cuya muerte ha sido, desde ese momento, declarada. La proliferación de significados, y sobre todo, el estado de intertextualidad radical que ésta presupone, hace que aquel estar en todos los lugares indique, e indique con todo, no estar en ninguno. Es *la muerte atópica del autor* <sup>165</sup> cuando éste ha adquirido, en el anonimato, su certificado de defunción <sup>166</sup> y la conciencia implacable de no ser nada más y nada menos que un conjunto de citas; de tener al fin en cuenta que desde un principio escribir, pintar, esculpir, instalar, performar, documentar, filmar y hablar fueron necesariamente actos de un mismo suicidio y que su autoridad y la de la Palabra, (específicamente) desde Mallarmé, se voltea como Orfeo hacia una realidad desaparecida para siempre con ese movimiento, «momento frágil de la Historia en el que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir» <sup>167</sup>. Es entonces posible, avistando esa muerte atópica, entender que el escondite del cual Baudelaire y Benjamin se jactaban en su *tránsito* por entre la masa, siempre sensual y contradictoria, hoy no puede ser más que un lugar, un *topos*, por el que no se

<sup>164</sup> Para una revisión radicalizada de la dialéctica amo/esclavo, y de cómo ésta no ha sabido ser productivizada (incluso por Nietzsche) en términos de una extrema crítica a la metafísica y de un reírse a carcajadas de la filosofía desde la filosofía, véase principalmente los textos de Bataille citados y acompañados por Derrida en «De la economía restringida a la economía liberal (Un hegelianismo sin reserva)» (J. DERRIDA, op. cit., pp. 344 a 382).

<sup>165</sup> Vid. ROLAND BARTHES, «La muerte del autor», en: *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

<sup>166</sup> (JUAN-LUIS MARTINEZ) (JUAN-DE-DIOS MARTINEZ), *La poesía chilena*, Santiago, Ediciones Archivo, 1978.

pasa sino ya borrado; un espacio mutilado y tan guiadamente temporalizado en su heterogeneidad (y en toda su capacidad de memoria y olvido<sup>168</sup>), que alcanza con la experiencia su máxima homogeneidad. «Frente» a aquel mapa homogéneo (arquitectónico y televisivo, como lo ven Jameson, Connor y Baudrillard) del cual no se distingue, el sujeto le devuelve su anonimía y, en esa soledad, le devuelve también —su violencia<sup>169</sup>.

No obstante, las producciones massmediáticas y las que no necesariamente lo son, han sabido explotar intensamente esa intertextualidad arraigada en la posmodernidad. Fuera de toda la «contracultura» de los años sesenta (principalmente los hippies) y de los años ochenta (obligadamente los punks), toda ella absolutamente tragada por el capital de la publicidad y de una moda de «lo alternativo» y «lo diferente»<sup>170</sup>, para la cual, adquisitivamente, contamos todos<sup>171</sup>, también la cultura oficial ha generado toda una red de tributaciones que, ya sea por medio de la industria cinematográfica de Hollywood o por medio de la televisión y de las megapublicidades, tiene en el público masivo, es decir, en todos nosotros, ya a sus lectores ideales capaces de rastrear y de hacer las posibles conexiones en el hipertexto de la cultura<sup>172</sup>. El movimiento de la lectura, desde ese (no)lugar atópico, adquiere el status del borramiento y de la posibilidad (intertextual) desatada. Y como ella también es desde esa atopía un saber no más privilegiado (como

<sup>167</sup> ROLAND BARTHES, «La escritura y el silencio», en: El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos, México, siglo XXI, 2000, p.77

<sup>168</sup> Es la experiencia, adelantada por Borges, de «Funes el memorioso»: el sujeto que en ese recuerdo de todo (y en nuestros términos: el sujeto que lee toda la cultura) lleva a cabo, junto a ello, el borramiento de su memoria —o más aún: en ese recuerdo de todo, no se olvida tampoco, del olvido. (JORGE LUIS BORGES, «Funes, el memorioso», en: Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1994.) Véase también, *The Fight Club*, película dirigida por David Fincher, y en la que Tyler Durden (Edward Norton) experimenta una pérdida homogénea de la memoria producto de una estadía prolongada frente al televisor y en una cultura (norteamericana) de consumo que lo bombardea por todos sus rincones con publicidad.

<sup>169</sup> La tachadura: ~~Juan Luis Martínez~~ ha sido generalmente interpretada como una explicitación de aquella borradura de la autoridad por la que —paradójicamente— Martínez hizo todo lo posible. Toda desaparición, como sabemos, requiere de una presencia desde la cual el sujeto violenta su anonimía. Sin embargo, también el juego de *La poesía chilena* y de *La nueva novela* involucra el caso de que la desaparición del sujeto anteceda a ese movimiento por el cual, en un espiral infinito, aparece lo desaparecido. La cuestión puede ser considerada también desde otro punto de vista: tomando en cuenta siempre el lugar inexistente de la anonimía, pero desde donde el sujeto no puede aparecer si no es gracias a la violencia de un latigazo como el de la tachadura. Ciertamente esta interpretación, mucho más compleja, no pierde de vista el contexto de producción como superficie de aniquilamiento y desaparición propios de la dictadura, y pone a prueba también que la biografía de un autor es parte de esa intertextualidad que termina por (des)aparecerlo.

<sup>171</sup> Esta afirmación del poder que se *deja llevar* en vista de que el sujeto lo hace violentamente en y por él, estaba ya contenida en las proposiciones negativas de Adorno y Horkheimer. La violencia que todo totalitarismo autoritario presupone en contra de la actividad corporal, es ahora predisuelta en tanto prótesis constante del poder una burguesía que, previa mediación del mercado, y (hoy) en todas las formas culturales posibles, multiplica aceleradamente sus propios bienes «hasta el punto de que ya no es necesario, para administrarlas, no sólo de los reyes ni tampoco de los burgueses: basta simplemente con todos. Todos aprenden, a través del poder de las cosas, a desentenderse del poder». (MAX HORKHEIMER–THEODOR ADORNO, op. cit., p.59)

---

antaño creyó serlo *en el libro*), la posibilidad de la crítica, como tal, asume esa tragedia en la fiesta de la arbitrariedad. La literatura, vista las cosas así, es un reducto estallado para todos los lugares y para todo lo que finalmente (no) es; y esa consciencia de saber que *se es sabido*, «viéndose cesar de ser», y *no obstante de ese modo saberlo*, implica el reclamo dislocado de una soledad extrema —saber que «la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades».<sup>173</sup>

<sup>170</sup> El movimiento contracultural de los años sesenta en Estados Unidos, en un recorrido que va desde los hippies hasta los movimientos armados de liberación racial (como los Panteras Negras), pasando por el arte pop y por toda la cultura free jazz impulsada por Archie Shepp, Ornette Coleman y Charles Mingus, como resistencia a la cultura del norteamericano medio de los prósperos años cincuenta (años en los cuales vivieron Adorno y Horkheimer), tiene su apoteósico e irreplicable caldo de cultivo en un fenómeno mucho más silencioso y central: principalmente en la así llamada *lost generation*, cuya figura más reconocible, Scott Fitzgerald, será el ídolo invocado posteriormente por los grandes *beatniks* de San Francisco como Jack Kerouac, Neal Cassidy, Allen Ginsberg o Lawrence Ferlinghetti, junto a quienes, paralelamente en Nueva York, se termina por desarrollar todo el (así llamado) *bebop* de figuras *hipster* —también centrales— como Charlie Parker y Thelonious Monk. Obras tales como *En el camino*, *Los subterráneos* o *el Aullido*, y la propia vida mitificada de los jazzistas *bop* (y de los que no lo eran, como Lester Young), de gafas y boinas negras, heroínómanos pero intelectuales, significan para la generación de los sesenta más un recambio de imagen que un modo revolucionario de transgredir las costumbres. Así es como su opción política, más allá de una oposición masiva a la guerra de Vietnam, nunca fue del todo clara (como lo fue, en el sentido marxista de la lucha de clases, en Latinoamérica y en parte de Europa). Debido a esa misma capacidad del mercado y de las propias leyes constitucionales que rigen la sociedad norteamericana, una sociedad en su mayoría conservadora, se puede decir que el fracaso del movimiento reformista allí surgido, un movimiento, decimos, basado casi totalmente en la imagen, ha significado tal vez la conmoción contrarrevolucionaria más grande sufrida por una cultura *underground*, al (a)parecer ésta hoy neutralizada para siempre por el mercado. (Martín Hopenhayn ha ubicado ese *acontecimiento*, aunque desde otra perspectiva, en el rock de los sesenta: en tanto contracultura reabsorbida por un capital que acaba *simulando* —con el fetiche— el movimiento pélvico de Jim Morrison. Vid. MARTÍN HOPENHAYN, *Crítica de la razón irónica. De Sade a Jim Morrison*. Santiago, Sudamericana, 2001)

<sup>172</sup> a) Para referirnos a un fenómeno audiovisual propio de los noventa: el caso paradigmático que constituyen dibujos animados como «The Simpsons», en los que, ya sea mediante el cruce de distintas tendencias musicales o bien con la sola presencia de distintos personajes —la mayoría decadentes— por todos reconocidos dentro de la cultura (no solamente estadounidense) y que, por distintos motivos, entran y salen como pastiches no siempre en contacto con el desenvolvimiento del episodio, podemos observar, y tarde o temprano leer, una intertextualidad desatada (siempre dispuesta, entonces, como parodia vacía o como sarcasmo). Por otra parte, además de la enfermedad de ese pastiche, los nuevos dibujos animados, antes circunscritos en su mayoría a un público infantil, exhiben hoy (afortunadamente para todos) la enfermedad: en caricaturas que tienen como héroes no ya a animales perfectamente reconocibles en su composición de tales (así era el caso de las animaciones de Disney o la Warner Brothers: Mickey Mouse, Daisy y El Pato Donald, primero; Tom & Jerry, Bugs Bunny, Duffy (El Pato Lucas) y Silvestre, después), sino a especímenes híbridos en cuya deformidad se *presenta* de entrada la degradación. Características como ojos ensangrentados, mal aliento, caries, salivación, sudoración y sobre todo la presencia fundamental de la escatología, llevados a una hipérbole todavía más efectiva gracias a los efectos especiales propios de la animación, hacen de «Ren & Stimpy», de «*Catdog*» y en mayor medida de «The Tick» (una especie de sucia garrapata que secreta por todos lados), una de las parodias más interesantes en lo que a materialidad orgánica se refiere. b) Otro es el caso de la notable película de David Fincher, *Seven* (1995), en la que un par de policías (interpretados por Morgan Freeman y Brad Pitt) deben sumergirse en la biblioteca para lograr adelantarse, por medio de la lectura de textos de Milton, Shakespeare y Dante, a los movimientos de un asesino, también lector, que hace llegar el pecado capital hasta uno de ellos. De manera que tenemos aquí no solamente un rastreo intertextual «frente» a la película, sino especularmente «en» la película.

<sup>173</sup> ROLAND BARTHES, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós, 1989, p.29.

## Apéndice 3

### Conversación entre Juan Luis Martínez y Jaime Goycolea<sup>174</sup>

*Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela.*

**R. Barthes**

**Jaime Goycolea:** Te puede resultar un poco ridículo, pero tengo la impresión de que después de la publicación de tu libro que no es tuyo, da un poco de miedo hablar contigo...

**Juan Luis Martínez:** ...

**JG:** Me refiero en particular al hecho de tu silencio, como si hablar fuera de pronto una cuestión excesiva pero nunca tampoco algo suficiente. Un gesto desesperado que inmoviliza por todos lados.

**JLM:** Eso, paradójicamente, es muy acertado. El problema es cuando también el silencio resulta algo fastidioso e insoportable, cuestión que ocurre, para mí, demasiado

---

174

Publicada en: Descontexto, Nro. 4, diciembre, 2002.

seguido en cualquier lugar. Por un lado hay una depreciación de la conversación, pero por otro, también una intolerancia al silencio. Ahora bien, eso es más que nada una cuestión que tiene que ver también con la imagen, con una cultura de la imagen.

**JG:** Puede que hoy exista una predominante básica para todo: mirar antes que nada. Pero me refiero al hecho del ruido que poco a poco vas cargando a medida que vas viviendo; una especie de momento en donde ese ruido, avanzando, lo silencia todo. O como tú dices: «*la muerte del autor: su vida*»

**JLM:** Me pregunto de qué lado estará esta conversación (*Risas*)... Una vez me ocurrió ver una serie de fotos tuyas en las que jugaba un papel central el ruido y la sobreexplotación de elementos que remitían a una laceración, a un desgaste. Sin embargo, había ahí un silencio por el cual la foto dejaba un espacio de respiro necesario. Una abertura.

**JG:** Definitivamente creo que muchas fotos, sino todas, tienen un silencio, un espacio en el que no signifiquen no más que su silencio.

**JLM:** Podría decirse lo mismo del espectador.

**JG:** ¿Cómo así?

**JLM:** El espectador, quiero decir, nosotros requerimos de un lugar cuya significación sea la insignificancia. Lugar imposible en donde incluso el silencio ya no signifique. Silencio como lugar del decir que —y esto, te advierto, es una aporía— siempre y sobre todo está... desdiciéndose.

**JG:** Qué curioso entonces es todo esto, porque mientras más vaciamos la palabra, en un sentido cultural, más significamos la no-palabra. Creo que muchas fotografías captarían momentos de insignificancia, que, como tú dices, están condenados también a significar de algún modo... a, en último caso, ser «momentos».

**JLM:** Así es como también hay ya fotografías absolutamente codificadas y mediatizadas. Pero el juego frente a una imagen, es a la vez infatigable. Por eso para mí el estar frente a una foto puede ser una constante abertura y cerrazón de posibilidades y de pérdidas. Lo cual sin duda alguna puede decirse de la escritura, del habla, del lenguaje.

**JG:** «Hablar me da miedo porque, sin decir nunca bastante, digo también siempre demasiado». Esta formulación, para mí siempre estará cerca del suicidio, no en el lenguaje, sino del suicidio... ¿Qué piensas de aquella posibilidad? ¿Qué te ocurre hoy día con el asunto de la muerte?

**JLM:** Yo creo que la muerte es una ficción. Creo que la muerte, hasta que no se presenta, es un habla. Y habla.

**JG:** Te haré referencia a un suceso formidable, respecto de lo que tú dices. Una noche del toque de queda, conversando con un poeta joven al que le tomé unas fotografías, surgió el tema de la inmortalidad. Él me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Entonces, yo le propuse a este poeta que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo...

**JLM** (*riendo*): Pero sospecho que al final no se resolvieron.

**JG**: Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos. (*Risas*)<sup>175</sup>

**JLM**: ¿Te das cuenta de cómo el problema es muy ficcional? Ese *diálogo* de Borges es, aparte de excelente, una apología a lo inmortal que existe en toda posibilidad de lenguaje. Al lenguaje la muerte lo tiene sin cuidado.

**JG**: ¿Conociste a Rodrigo Lira?

**JLM**: No personalmente, pero...

**JG**: Bueno, ahí la cuestión de la muerte, en su contexto, no es precisamente un habla o una ficción, pero en un par de fotografías de las que aún tengo memoria, él aparece mucho más muerto que ahora, y mucho más silencioso de lo que realmente era. Quiero decir que siempre hay momentos o fotografías que no serán otra cosa que una especie de asesinato...

**JLM**: Justamente. Ahora bien, una fotografía a Rodrigo Lira no puede acentuar nada respecto de él y de su muerte, siempre y cuando pensemos únicamente como lectores de algunos de sus textos, y no necesariamente como lectores de un hecho tan «nulo» como el suicidio.

**JG**: Sí, pero hay poemas en los que uno inevitablemente piensa en su condición de suicida. Y no es por entablar un diálogo entre el suicidio y la literatura o de su literatura como una especie de «mensaje cifrado» de su suicidio, pero la lectura, hablando ampliamente de la palabra «lectura», y teniendo en cuenta tal «nulo» suceso, adquiere también otro cariz, otro espacio... espacio ciertamente un poco..., al menos para mí.

**JLM**: Es un espacio de lectura y también el peligro que la amenaza. En el caso de Lira, su literatura siempre ha sido asimilada *post mortem* gracias a la publicación del *Proyecto*, por lo que su lectura desgraciadamente estaría consagrada siempre a esa «imagen borrosa» de la que nos habla Lihn, pero... «imagen borrosa» que yo también condiciono desde sus textos, desde su *Testimonio de circunstancias*. El lector, que no siempre sabe que leer incluye además la parte más desgraciada de un libro, una contratapa o una solapa, debe advertir también que la escritura es una cuestión totalmente separada de aquello. Se mueve, creo yo, en esa oscilación infranqueable. De todos modos, ahora lo recuerdo, *advierto que no tengo un gran futuro por delante/ que de repente/ puedo mandarme a cambiar/ en forma voluntaria/ deste conjunto de fenómenos/ en que estoy como una mosca en una telaraña/ que quedó ahí después que a la araña/ le pegaron un escobazo o le echaron insecticida/ aunque los que realmente se suicidan/ guardan sus intenciones/ con un silencio casi religioso/ dicen que dicen...* ése es un texto que yo tampoco puedo separar de la necrología de su autor.

**JG**: Y yo tenía la idea de que tú no podías haber leído a Lira. No sé, era un murmullo constante que tenía antes de llegar aquí a conversar contigo. Al menos él se divertía mucho con todo lo que se dijo respecto de tus trabajos, en especial acerca de *La poesía chilena*, y lo manejaba a veces como ironía hacia los medios críticos y hacia ti también... *Dicen que dicen*.

<sup>175</sup> Jorge Luis Borges, «Diálogo sobre un diálogo», en: *Obra Completa*, Buenos Aires, Emecé, 1995.

**JLM:** La palabra de un hombre, sin embargo, es, en algunos escritores, la Voz del rumor... la voz no tiene origen. En Lira, todo esto está *hablado* en el marco del libro —el libro habla—, lo cual nos permite entenderlo a éste también como un conventilleo compaginado. Y mucho más, por cierto.

**JG:** Aunque la cuestión del libro haya sido sometida a una turbulencia generalizada, como creo tú lo hiciste en gran medida con la fotografía y con La Página Anterior y La Página Siguiente, a pesar de esto, seguimos en su cultura, en su civilización de «obras» y «novelas» y «libros de poesía». Seguimos, por otro lado, exponiendo, videando, proliferando en revistas, fabricando catálogos de fotos que son también libros pertenecientes a un artista o a un conjunto de artistas, etcétera. Pero todo derivará hacia la compaginación, y más que esto, hacia la editorialización de los textos supuestamente anti-editoriales y fuera del marco del libro. Para mí, *La nueva novela* sigue siendo un libro...un libro «contra» el libro, pero un libro al fin y al cabo.

**JLM:** Te puedo remitir a una frase de Levinas: «salvar al texto de su desgracia de libro». Pero a pesar de esta sentencia, un poco dudosa viniendo de quien viene, y acompañada por ella, siempre quedará la pregunta incontestable: ¿cómo suponer que el texto existe sino leyéndolo, aunque esa lectura sea la lectura de la no-lectura? ¿Cómo advertirlo, entonces, fuera de toda «obra», aunque apartemos de ella la mirada y la...?

**JG:** Por suerte hay algunas que todavía podemos advertirlas y leerlas y mirarlas, a pesar de que, claro, hay obras...o hay fotos, hay fotos que no podemos ver.. ¿no crees?

**JLM:** Realmente, eso me alivia mucho.

**JG:** *Hay cosas que definitivamente no quiero saber...*

**JLM:** Eso también.

**JG:** ¿Qué piensas del hecho de que «tu» libro está muy cercano a convertirse en una especie de fetiche teórico?

**JLM:** *Hay cosas que definitivamente —tampoco— quiero saber...(Risas)* Pero me parece... me parece que hizo su ingreso otra vez una necesidad un poco forzada de querer teorizarlo todo, cuestión de la que resulta una especie muy curiosa de sujetos a los que...

**JG:** ¿Sujetos «que dicen que no dicen nada»?

**JLM:** No. Sujetos que, como su nombre lo indica, están *sujetos* a parámetros más bien especializados del saber reconocidos en la cultura, pero que a la vez, en algún sentido, son también irreconocibles para todos. Aunque es un tema sin mucha importancia para mí, hay muchas cabezas demasiado bien hechas en el ámbito de lo que se denomina las «humanidades». Véase *la Literatura*.