

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

dos --la escritura (mauricio wacquez)

Seminario de Grado: Cine, Vanguardia y Literatura [para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas]

Alumno:

Víctor Quezada

Profesor guía: David Wallace

Santiago de Chile Diciembre de 2006

Epígrafe . .	1
(palabras preliminares) .	3
(introducción) .	5
(transparencia) .	9
(mundo) . .	11
(prescripción) .	13
(signo/sujeto) .	15
(scripción) . .	17
(ilegibilidad) .	19
(cuerpo/sustituto) . .	21
(imagen) . .	23
() .	25
(disimulación) . .	27
(dos) . .	29
(bibliografía) .	31
APÉNDICES . .	33

Epígrafe

«La forma en que una cosa permanece se asemeja a un nombre colocado siempre ante los ojos. Aparte de eso, del nombre, la realidad desaparece».
Mauricio Wacquez.¹

¹ *Toda la luz del mediodía. Santiago. Zig - Zag. 1965. P.124.*

(palabras preliminares)

Puedo ver, y jactarme de mi buena visión hasta que mi ceguera excesiva no me obligue a asistir la frente con ilusorios fármacos; puesto que nada remedian toda vez reconocido lo irremediable; sin embargo puedo ver, y quiero. ¿Cómo diferenciar mi poder de mi voluntad, o la posibilidad de ver: *puedo ser* en este momento garante de mi vista? Lo cierto es que me transformo, el extraño paso este a lo adyacente. Y me divido, dos cuerpos en diferentes yacijas ontológicas. Pero está lo verdaderamente aislado, lo que una vez que se cierra sepulta (Macedonio Fernández): el libro, más bien, la novela.

También oír. Asistir a los dictados, (aquella red donde nos atrapa la belleza -Schiller) y, quizás, no a la construcción que tiende un puente de la boca al oído (más bien a la magia pontífice): mi lectura se hace en mi oído interno y se desenvuelve en la imagen de otro cuerpo, adyacente, que susurra. Desde niño yo no leía. Las novelas, la poesía, la literatura me hablaba a *mí*, al oído.

Tengo el libro en mis manos, tengo también mi boca que lo lee en voz alta. ¿Podré otorgarme la pretensión del paso: hacer de las manos ojos, de la boca oído (Schiller)?

Mi pretensión es doble: escribir mi lectura. Buscar asimismo el lugar donde habite mi vista y mi oído: “Para mí hay cosas que son incommunicables. Una de ellas es el misterio del lenguaje, el misterio de la literatura” (Wacquez)². Y aquí está mi educación que cuestiona estos misterios; estos grandes misterios que nos han llevado a propósitos errados. Compañeros furibundos del error: siempre será tierna la imagen del perdido. Puesto que creo que hay un lugar que se escapa, un lugar secreto y esencial (Blanchot), que uno se afana en ubicar, en resolver como una ecuación es resuelta. Pero no está la literatura para llenar incógnitas, para encontrar algún valor escondido tampoco. Frente a lo que huye, permanecer quieto vislumbrando las réplicas de la huída (aquel temblor de fuga, la repetición de lo que vuelve a escapar: también *para* escapar). Soportar la ilusión de lo que no se escribe sino como dictado, quizás como glosa. Trabajo hermenéutico de lo ilegible por desaparecido (no borrado, no vaciado, sino transformado en sentido). Se me escapa la voz, la voz huye, quedan las letras y el d-e-l-e-t-r-e-o (Elvira Hernández). No obstante, la literatura no es un enunciado que pueda comprenderse como la suma de las partes que componen una palabra, una frase, tampoco uno sintético: sus viscosidades extraliterarias no entran en juego (o no demasiado).

Creo que ha llegado el momento de desatender el murmullo que subyace de la voz ida (tal al murmullo de la *ciudad* por la noche...) y reconocerlo como lo que es: silencio. Para escribir mi lectura –tratar de aunar la boca y las manos-, y poder trabajar *en* la suspensión.

² Elsa Arana. *Entrevista póstuma a Mauricio Wacquez: Frente a un escritor armado*. En: *El Mercurio*. 25 de Marzo de 2001.

(introducción)

Fácilmente puede advenir la pregunta, frente a este trabajo; aún más, éste mismo pudiera ser no más que pregunta: dirigida al lector que encarno y no a otro. Pero, la historia es así: día domingo, caminata céntrica; no es importante el trazado, el dibujo del camino sino el fin de éste, fin susceptible de otorgar su comienzo. Año 2004, feria del libro usado, paseo Ahumada: Guillermo Shakespeare, obra completa, editorial Aguilar, 50.000 pesos; Miguel de Cervantes Saavedra, obra completa, editorial Aguilar, 30.000 pesos. Desde aquí se podrá comprender mi desilusión. Unos cuantos pasos más allá, 4.000 pesos, *La Araucana*, editorial Del Pacífico, consigo una rebaja de 1.000 pesos: a partir de esto, tan sólo quedan en mis bolsillos 2.500. Continúo, *Toda la luz del mediodía*, Mauricio Wacquez, la sostengo un poco nervioso entre los dedos, veo el precio inexistente en la primera hoja; única edición, 1965, leo la solapa:

«Esta primera novela de Mauricio Wacquez, premiada en el Concurso Literario CRAV, presenta un argumento que llega a veces a los límites de la crudeza. Su personaje principal es un hombre que explora su propia conciencia, oscilando entre dos amores: normal el uno, anormal el otro. Sin embargo, el relato se desarrolla en un clima atenuado por la mesura del lenguaje, por la artística finura de la expresión y por una indudable habilidad narrativa. El desenlace, a su vez, tiene los alcances de una voluntaria salvación».

La señora del puestecillo me mira con sorna, yo no la veo, pero sé que me mira con sorna, que no podré comprarle su librito a la anciana. Hasta que me decido a levantar la cabeza, tratando de calmarme y de dar una impresión de desinterés (estrategia de representación del comprador que debe jugar un papel otro que el suyo, disimularse, y a

su vez el vendedor, la postura rígida, inflexible: el regateo, la escena feliz de la compra-venta): “¿A cuánto tiene este libro...?” –y un segundo extraño, entre la última palabra que deja de sonar y mi vista depositándose sobre su rostro. Era más joven de lo que pensaba, era menos miserable: “2.000 pesos”. Se los pagué de inmediato.

Después de un momento, con la novela ya definitivamente en mis manos, le pregunto sobre la procedencia del libro... no sabe, no sabe nada, no conoce a Wacquez: un alivio.

Esta es la respuesta a una pregunta, a la primera: por qué. Porque el nerviosismo, porque la disimulación, porque no se puede saber cuál es el amor normal y el anormal, porque no hay un límite visible de la “crudeza”, porque, sí, “la medida del lenguaje”: *Nada de excesos, había acuerdo unánime*. (Wacquez. *Toda la luz del mediodía*. P.34.)

Después vino lo otro, la universidad, último año: objeto de estudio. Problema general, el cine, la literatura. Una novela es literatura, punto a favor (no hablaremos más de ello), ¿y el cine? La reflexión sobre el movimiento: *es el movimiento el que nos muestra la realidad del tiempo* (Wacquez, *Excesos*). Pero su suspensión... el sintagma antes de significar es imagen, allí su suspensión: sobreviene luego en significante: *la penumbra de la cual saldrá la imagen* (Wacquez. *Toda la luz...* P.20)³.

Si bien creo que no es posible homologar todo con todo, está la imagen, la transformación de la cosa que vuelve en su semejanza a ser imagen, y la imagen, a significante: posibilidad de una escritura que es la posibilidad del arte en general: el advenimiento hacia el sentido. Por eso la permanencia de las cosas se hace posible mientras se las niega y entrega a la vez a su figura, «porque en un momento dado es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero, ¿a qué se parece? A nada»⁴. Y, así, la ausencia, por eso el signo. Un signo es significante siempre, toda palabra una escritura. Reconocer esto es recordar que la negación de la cosa, su apareamiento, su desaparición, son carácter general de lo *imaginario*, «...el mundo, aprehendido y realizado en su totalidad por la negación global de todas las realidades particulares que se hallan en él (...) por su ausencia, por la realización de esa propia ausencia»⁵: el modo como esta nada *misma* se determina.

Y, ahora, la escritura. Se quiere esbozar, entonces, un tránsito, el trazado del camino que conduce a esta introducción: la motivación del signo como la ingenuidad a la que ataca lo arbitrario. Platón, el que escribe, el mundo es extraño a la escritura, por tanto, la manera como podemos saber que ciertas cosas son de hecho verdaderas, no tiene que ver con el lenguaje. El lenguaje (la escritura en general) no es traducción de las cosas: no hay un principio de isomorfismo entre lenguaje y mundo, ni conciencia crítica cratiana del signo. De esta forma no puede hablarse de un significado trascendental que otorgue

³ Respecto del cine y la escritura del movimiento (la cinematografía), ver, Apéndice I, 16/1 (Dieciséis fotogramas por segundo: al ritmo del cine mudo). P.29.

⁴ Blanchot, Maurice. *Las dos versiones de lo imaginario*. En: *El espacio literario*. Barcelona. Paidós. 1992. P.247.

⁵ Blanchot. *La literatura y el derecho a la muerte*. En: *De Kafka a Kafka*. México. Fondo de Cultura Económica. 1993. P.34.

legibilidad al mundo, a la cosa misma. Metafísicamente, el lenguaje respecto del mundo, no es necesario, aunque asimismo sea la única manera por la cual hablar de él. El mundo, entonces, pasa a ser la posibilidad del *ce/o*: de la inscripción; del ocultamiento; de la disimulación. El significante es tomado en su cuerpo como imagen, estableciéndose la semejanza y la disimulación que adviene como ilegibilidad.

El número dos: lenguaje / mundo; motivación / inmotivación; palabra / escritura; significante / significado; legibilidad / ilegibilidad: la más completa unidad, el *disimulo*.

(Este vacío como situación de la literatura es lo que la crítica literaria debe reconocer como la especificidad de su objeto, alrededor del cual se habla siempre. Su objeto propio, ya que la nada no es objeto, es más bien el modo como esta nada misma se determina al perderse. Es el paso a la determinación de la obra como disfraz del origen. Pero éste no es posible y pensable sino bajo el disfraz. ⁶)

⁶ Derrida, Jacques. *Fuerza y significación*. En: *La escritura y la diferencia*. Antropos. P.17.

(transparencia)

Aquella virtud simbólica que promovía la identidad entre onomata y pragmata (las palabras y las cosas): la *motivación*: una mirada a la cosa que la constituye en esencia: como palabra.

Que sea posible esta confusión nos *recuerda* que hay una rectitud (*orthotes*) en el denominar como práctica de aprehensión del mundo, y al fin, que epistemológicamente cada palabra es *a priori* la cosa que nombra. La relación natural e inmediata asegura la verdad de la palabra y, por tanto, su *legibilidad*: que es la del mundo. El lenguaje es conocimiento del mundo, y en cuanto tal, dicha legibilidad, dada en la transparencia de la “imagen”, se ajusta a la realidad y la trasluce: «...existe una fuerza superior a la del hombre que impuso a las cosas los nombres primarios, de forma que es inevitable que sean exactos» (Crátilo)⁷. Tal fuerza, que hace legible la cosa, impone su dignidad como racionalidad original: ésta es la legitimación esencial de la palabra por el *legislador-hacedor de palabras* (nomothetes - onomaturgo). Hay por tanto en este “naturalismo” una verdad que precede como *fuentes* al mundo. Un vínculo del aliento como ley supernatural: el origen del “naturalismo” es sobrenatural. Y el lenguaje, en este sentido, se vincula con el mundo como etiología⁸. La palabra es, situado aquel significado, invariable una vez fijada por su verdad: como el mundo.

⁷ Platón. *Crátilo*. En: *Diálogos II*. Madrid. Gredos. 1999. § 438c.

⁸ "los dioses se separan de los elementos como esencias de éstos. A partir de ahora el ser se divide en el *logos* (...) y en la masa de todas las cosas y criaturas exteriores. Una sola diferencia, la que existe entre el propio ser y la realidad, absorbe a todas las otras". Horkheimer y Adorno. *Concepto de Iluminismo*. En: Dialéctica del Iluminismo. Bs. As. Sudamericana. 1987. P.35. Con lo cual, entre el hombre y el mundo el *logos* actúa como guión – lo que separa y guía hacia el dominio de la naturaleza ("dominio *mimético, mítico y metafísico* que se sucede hacia la razón como *instrumento universal: órgano de los fines*").

(mundo)

El énfasis sobre tal *mito* de la motivación (en el uso corriente de esta palabra y por el cual el mentiroso es designado como mitómano), viene a cuento aquí, en todo lo que pudiera tener de contrario a un supuesto que situaría el carácter arbitrario del lenguaje.

Vimos que la motivación, en tanto aprehensión del mundo, se dibujaba sobre una oposición entre el hombre y éste (o entre el *logos* y «la masa de todas las cosas y criaturas exteriores») que se fundamentaba metafísicamente como necesidad del mundo, limitando la realidad en la Palabra que es Ley. Adorno y Horkheimer nos hablan del nombrar tautológico del terror que abre paso a toda institución, donde el nombre menta (mediante el grito de horror) al dios como esencia de la cosa: privilegio de la presencia como proximidad y vínculo natural entre *logos* y *phoné*. Cuestión que opone a la vez lo sensible y lo inteligible, mientras se pueda aspirar a un arriba de la verdad: arriba que en tanto fuente de la palabra se muestra interior a su constitución: inteligibilidad de la presencia de ese origen: significante que «remite a un *logos* absoluto al cual está inmediatamente unido»⁹. Privilegio de la presencia que participa del aliento, del soplo (*spiritu*) y del habla, y tan sólo de ésta como manifestación del ser verdad de la palabra.

Entre las dos caras del signo lingüístico, la arbitrariedad actuaría como rasgo constitutivo de la relación; el significado, como inteligibilidad, sería un concepto y correlato mental de su parte sensible (aunque «no es puramente sensible»), del significante. El significante *representaría* ese concepto, mostrándose como *traducción* del

⁹ Derrida. *La escritura pre-litera*. En: *De la Gramatología*. Bs. As. Siglo XXI editores. 1971. P.20.

significado (sería derivado, *exterior*). En este movimiento, el significado es trascendente a las visiones o perspectivas de la cosa (al *significante*)¹⁰ y a la cosa misma en tanto objeto *dinámico*¹¹; así se explicaría dicha arbitrariedad: puede haber, como las hay en diversos idiomas (hasta en uno solo), diferentes *palabras* que designan una misma realidad, pero lo que no se pone nunca en cuestión es ese concepto (¿y esa realidad?) que permanece apegado a una inmovilidad por la cual un signo puede ocupar el lugar de la cosa.

Sin embargo, esta arbitrariedad constitutiva de la relación de significante y significado, se sirve de una tercera noción, “exterior” al trazado que debe (?) imponerse sobre su constitución.

El nexo entre las dos caras del signo no es arbitrario. Arbitraria es la relación del signo con la cosa, con el mundo y su reapropiación por la palabra (empuje por la presencia). Se nos dice que, en un signo cualquiera, no hay ningún *correlato* natural con la realidad¹²; el signo, en tanto que es, se muestra inmotivado respecto de ésta. Es *en* la significación (en el nivel semántico del lenguaje, no semiótico) donde opera la arbitrariedad, en la relación contingente entre signo y denotado (que manifiesta, por otra parte, modos de presentarse un objeto: el sentido). Por el contrario, la relación “interior” es *necesaria*.¹³

¹⁰ Permítaseme este lapsus *motivado*, y decir que el significante es una visión de la cosa.

¹¹ Me sirvo aquí de las palabras de Peirce: el *representamen* “algo que está por algo para alguien en algún respecto o capacidad”, reemplaza al objeto o cosa no en su totalidad (el objeto dinámico: la “cosa misma”), sino en uno de sus aspectos (el *Ground* por tanto determina su producción). Constituyéndose como signo equivalente o más desarrollado, a la vez, en la mente de alguien al que se dirige la atención, se produce el *interpretante*; el cual a su vez genera una representación del objeto. Y esta representación determinada por el interpretante es el objeto inmediato. Y como dice Derrida, el representamen está ya “sustraído a la simplicidad de la evidencia intuitiva (...) La identidad consigo mismo del significado se oculta y desplaza sin cesar. Lo propio del representamen es ser él y otro, producirse como una estructura de referencia, distraerse de sí”. Op. Cit. P.64.

¹² Conocer las palabras no es conocer las cosas: “...habrá que contentarse con llegar a este acuerdo: que no es a partir de los nombres, sino que hay que conocer y buscar los seres en sí mismos más que a partir de los nombres” (Sócrates). Platón. Op. Cit. § 439 b.

¹³ Benveniste, Emil. *Naturaleza del signo lingüístico*. En: Problemas de lingüística general. México. Siglo XXI editores. 1971. Pp. 50-53.

(prescripción)

Ahora bien, esta derivación, en tanto que faz sensible del signo –supuesto que todo significante es derivado–, sin duda, se manifestaría como la derivación más próxima a esa trascendencia, como una idealidad (por lo cual «no es puramente sensible») que se vincula inmediatamente con el sentido del ser: pudiendo actuar como tal por el privilegio de la presencia. Frente a lo que la “escritura” tendría un valor de secundariedad y falsedad: pretendidamente *menos* natural que el habla.

Vemos, entonces, que la Presencia opera por la preferencia de la *phoné* y la condenación de la escritura a una secundariedad que funda un sentido “propio”¹⁴ (en tanto *convención*) de esta última como representación del habla y, por tanto: «signo significando un significante que significa a su vez una verdad eterna, verdad eternamente pensada y dicha en la proximidad de un logos presente»¹⁵. La arbitrariedad, en este sentido, participa del naturalismo supranatural de aquello mismo que contradice: la motivación, pues apela a una relación natural, como interioridad, que reclama la transparencia de la voz que traduce el sentido y, así, a una jerarquía entre significantes (hablado; escrito)¹⁶. La inmotivación del signo lingüístico, se sirve de la metáfora de la

¹⁴ “Si la metafísica de la presencia se constituyó por el privilegio de la voz y por la represión de la escritura”, que es una represión del cuerpo, “la des-construcción de la presencia no puede menos que abrir el campo de una nueva teoría de la escritura (...) Pues escritura significa, primariamente, inscripción e institución durable de un signo”. Marchant, Patricio. *Presencia y escritura*. Introducción a: Derrida. *Ousia y Grammé*. Santiago. Universitaria. 1971. P.27.

¹⁵ Derrida. *La escritura pre-litera*. Op. Cit. P.21.

proximidad como origen de la presencia absoluta de la que deriva todo significante. No se puede hablar de institución (y de institución como su juego de inscripción, de escritura ¹⁷) si la misma idea de arbitrariedad no menta las reglas (“nomos”) de inscripción sino como ley natural que aterriza sobre el hombre: esa Ley es *prescripción*.

¹⁶ “La experiencia de la supresión del significante en la voz no es una ilusión entre otras –puesto que es condición de la idea de verdad- (...) Este engaño es la historia de la verdad y no se lo puede disipar tan rápidamente. En la clausura de esta experiencia *la palabra es vivida como unidad elemental e indivisible del significado y de la voz, del concepto y de una sustancia de expresión transparente*. Tal experiencia será considerada en su mayor pureza –y simultáneamente en su condición de posibilidad- como experiencia del «ser». Op. Cit. P.28. El subrayado es mío.

¹⁷ “Si «escritura» significa inscripción y ante todo institución durable de un signo (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura), la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos. (...) La idea de institución –vale decir de lo arbitrario del signo- es impensable antes de la posibilidad de la escritura y fuera de su horizonte.” Op. Cit. P.58.

(signo/sujeto)

(“Algo que está por algo para alguien en algún respecto o capacidad”¹⁸ . Lo que “reemplaza” a la cosa indeterminada -esa idealidad de lo real- determinándola por el olvido de toda otra determinación: pero no es ESTO lo nombrado¹⁹ .

«La “cosa” que el signo reemplaza para alguien es en sí misma otro signo, y no hay más que signos», pero siempre y cuando el reemplazo sea construcción (proceso de semiosis) y el signo, irreductible –que todo presuponga una semiótica-, allí donde la

¹⁸ Ver nota al pie N° 7.

¹⁹ Se habla aquí en concreto de la teoría de los *nombres lógicamente propios*(NLP) y de la noción de *particular* de Bertrand Russell -en el marco de su Gramática Filosófica y el proyecto de un lenguaje lógicamente perfecto; donde a cada distinción gramatical correspondería una distinción ontológica (relación de isomorfismo entre lenguaje y mundo). El NLP, en este sentido, sería el punto donde el lenguaje se relacionaría en forma directa con el mundo, confundiéndose con su denotado. Los particulares (denotados de los NLP) son objetos inmediatos a la aprehensión de los sentidos, no siendo parte de la conciencia. En el ejemplo «esto es rojo», se enuncia una cualidad de una cosa, donde el «esto», que funciona indexicalmente, vendrá a ser un nombre lógicamente propio por ser la palabra que refiere *inmediatamente* a los datos de los sentidos. La forma «x es rojo» indica una función proposicional con una variable. La saturación de esta variable, en el ejemplo «esto es rojo», se expresaría: f(a), donde a es un NLP, otorgándole un valor de verdad a la proposición, en tanto «esto» tiene un *denotado*: la esencia de una proposición radica en su posibilidad de corresponderse con un hecho en dos direcciones, ser verdadera respecto del hecho o falsa. Y aquí su relevancia, pues toda proposición elemental, dentro del atomismo semántico de Russell, tendrá la propiedad semántica de ser significativa, de tener un valor de verdad: una traducción simbólica de un hecho del mundo. Asimismo, la subjetividad podría expresarse en los términos antes expuestos.

relación es un aplazamiento al infinito y donde se instaura por lo tanto, «como rasgo fundamental del sistema, la recurrencia, la reiteración del *aplazamiento significativa* que garantiza que no se tendrá nunca la misma presencia»; que no hay identidad consigo mismo del significado -puesto que en la relación todo vale como oposición, enlace y *des-presencia*: como efectos sin causa-; que el signo no sea metáfora («signo de»); que la metonimia despliegue el signo «en *ya no más y no todavía*, en *todavía sin embargo y ya no*»²⁰. En suma, que el «Yo» para el que está el signo se confunda en la unidad intersubjetiva, que sea signo²¹: «la “*subjetividad* de que aquí tratamos es la capacidad del locutor de plantearse como “sujeto”. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo -sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo-, sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia. Pues bien, sostenemos que esta “*subjetividad*”, póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que *la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje*. Es “ego” quien dice “ego”. Encontramos aquí el fundamento de la “*subjetividad*”, que se determina por el estatuto lingüístico de la “*persona*”»²².)

²⁰ Lyotard, Jean-François. *Signo semiótico*. En: Economía libidinal. México. Fondo de Cultura Económica. 1990. Pp.53-59.

²¹ Por otro lado: “Vivir un acontecimiento en imagen no es tener de este acontecimiento una imagen, ni tampoco darle la gratitud de lo imaginario. En este caso el acontecimiento tiene lugar verdaderamente, pero, ¿acaso tiene lugar «verdaderamente»? Lo que ocurre se apodera de nosotros como lo haría la imagen, es decir, nos despoja de ella y de nosotros, nos mantiene en el afuera, hace de ese afuera una presencia donde «Yo» no «se» reconoce.” Blanchot. Op. Cit. P.251.

²² Benveniste. *De la subjetividad en el lenguaje*. Op. Cit. Pp.180-181. El subrayado es mío.

(scripción)

Dentro de la lengua todo es diferencias, y el proceso de significación participa del juego de esas diferencias a través de la huella, en tanto retensión y protensión, como parte del espaciamento que produce el texto: tejido de presencias/ausencias de elementos pasados o futuros. El “presente” se manifiesta como la relación con “lo que no es”, esta relación es siempre diferida (temporalización), diferente cada vez respecto de una huella original que está desplazada: posibilidad (¿sólo?) de momentos no-intuitivos en la escritura, y, con esto, la de un Sentido que actuara como fuente original de la palabra (asegurando, por otra parte la legibilidad del mundo) queda excluida: la subjetividad participa del texto en tanto inscripción; como dijimos, todo es un efecto de inscripción²³: no hay nada que se sustraiga al movimiento del significante y, «en última instancia, la diferencia entre significado y significante *no es nada*»²⁴.

Presentado el momento originario como huella (o archi-huella), se confunde en un no-presente que en última instancia menta el todo posible: el todo del mundo como posibilidad de inscripción. Es el cuestionamiento del denotado que desde siempre funciona como signo: la palabra no viene a ser la cosa diferida, sino que esa cosa es ya

²³ “...la «scripción» (el acto muscular de escribir, de trazar las letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablemos forzosamente de «signos»”. Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. En: Variaciones sobre la escritura. Bs. As. Paidós. 2003. P. 87.

²⁴ Derrida. Op. Cit. P.31.

constitutivamente un signo: «la denominada “cosa misma” es desde un comienzo un *representamen* sustraído a la simplicidad de la evidencia intuitiva»²⁵; en otras palabras, es un denotado, que en su libertad se posibilita de la libertad del juego (paradoja). Al fin, nos dice Roland Barthes, «somos nosotros, nuestra cultura, nuestra ley, quienes decidimos sobre el estatuto referente de una escritura. ¿Qué quiere decir esto? Que el significante es libre, soberano. Una escritura no necesita ser «legible» para ser plenamente una escritura»²⁶: la escritura es *celatriz*.

²⁵ Op. Cit. P.64.

²⁶ Barthes. Op. Cit. P.105.

(ilegibilidad)

(La escritura que cela²⁷ : que esculpe que vigila que ama que oculta...)

Celar es esculpir con el buril, es inscribir, es la scripción, «la escritura que se está haciendo»²⁸ : ...yo estaré aquí, en la simplicidad de mi cuarto, preparado para decir todo aquello que la indiferencia de la gente se empeña en olvidar de ti (Wacquez. P.94).

Es vigilar la ley, los deberes y su cumplimiento; la escritura que cela es un riesgo latente y una obligación para con la ley: *Nada de excesos. Había acuerdo unánime. Esa noche, una hermosa tranquilidad nos invadía* (Wacquez. P.34); un deber de legibilidad y su *tensión* también, pues la legalidad de la escritura la sitúa entre la verdad y la posibilidad de su negación, fundándose.²⁹

Celar es la compulsión del amante celoso, es amar y ser émulo como la envidia del

²⁷ “...con toda evidencia, la escritura ha servido a veces (¿siempre?) para *celar* lo que se le confiaba. (...) La criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad.” Op. Cit. P.91.

²⁸ Op. Cit. P.124

²⁹ Transparencia en la motivación, arbitrariedad de lo inmotivado: posibilidad de comprensión y conocimiento del mundo ligada a los límites de esa ley; límites que se confunden con la finitud de la vida (trabajo de la muerte en el mundo, el sentido para Blanchot): el valor de verdad señala lo cognoscible. -- A propósito de la motivación, la distancia respecto del mundo y la institucionalidad en el pensamiento de la modernidad, véase en este mismo volumen: Apéndice II: Una experiencia del después.

aemulator: Elena surge en la oscuridad como una amenaza. Un ángel, me la imagino. La interminable búsqueda de su rostro en el vacío. Como un corazón, como una duda. Pienso confusamente en el rostro, en el verdadero rostro. Ella lo ha ganado. Lo tiene. Ya es igual. Puede aprovecharlo ininterrumpidamente. (...) En el cuarto donde escribo ahora hay una nueva atmósfera. Se ha desatado el odio. Ya nunca más podré pesar mis reacciones. La hostilidad ha ganado. Pero es preciso que espere un poco más aún. Mi historia está inconclusa. Siento las palabras como bofetadas. (Wacquez. Pp.102-103.). Exige, por tanto esa envidia, la competencia (muchas veces imaginaria), el miedo a perder y la pulsión que quiere igualarse y simularlo.

La escritura que cela es: «según los usos y según las filosofías, un gesto, una Ley, un goce»³⁰ :

Es, además, ocultar, encubrir, callar y esconder: la tensión misma en lo ilegible, la verdad de una escritura. Una forma de la taciturnidad que, como tal, dirige su atención al cuerpo, a la importancia del rostro, el oído y los ojos: cuando ya la boca deja su papel principal, el resto de nuestra vida es la escritura (o de *mi* vida: es necesaria la *boca* para poder callar).

Y ocultar es una manera de retirar el sentido: por eso el cuerpo es ilegible³¹ : *cuando puedo escribir que la piel de la frente de Marcelo se aclaraba en el nacimiento del cabello, noto que el hecho se sitúa ahí, en una posición última y definitiva. No es mi punto de vista, no.* (Wacquez. P.124)

³⁰ Op. Cit. 115.

³¹ "Al retirar el sentido, queda el cuerpo..." Op. Cit. P.120.

(cuerpo/sustituto)

«Si hay *unidad corporal*, es casi por paralogismo: la unidad del cuerpo no puede sino ser infinitamente precaria, y, en cuanto a la teoría general del simulacro, *falsa*»³².

Si la unidad parte siempre de la dualidad tomada como escisión; un cuerpo no es *único* porque necesita del otro para *tentar* la plenitud: *Marcelo vive en mí, lo sé* (Wacquez. P.57). Y, si su ser siempre menta metafóricamente una idealidad como consecución de un significado definitorio, encontrar esa significación implicaría encontrar a la vez, en el seno de la semejanza, la verdad constitutiva de toda relación, donde un signo es lo que imita, todo gracias a que el cuerpo como signo se vincularía con esa verdad que lo envuelve y engendra situándose *fuera de él* y, a su vez, «representando lo que lo engendra de una manera tan absolutamente plena y acabada que es lo que imita siendo distinto de él»³³: ...*esa gran posesión ancestral que yo deseaba. La posesión de Marcelo, el descubrimiento del símbolo, la raíz de mi idolatría* (Wacquez. P. 153). Pero, de la misma manera, esta relación hace al signo significar otra cosa que él y, por tanto, señala su de-semejanza (su disimulo), la distancia irreconciliable que le recuerda su escisión. Tal escisión, que atenta sobre la relación simbólica y anula la perspectiva de un significado en tanto fuente, es entendida ahora como diferencia del cuerpo: *creo que la línea de mi vida tiene aristas demasiado agudas que conviene suavizar a la mitad, una mitad en donde yace el orden de manera tan fácil* (Wacquez. P.14).

³² Lyotard. *Simulacro y fantasma*. Op. Cit. P.82.

³³ Ibid.

El recuerdo de ese significado es recuerdo del olvido que sobreviene constitutivamente al cuerpo-signo, reteniéndolo a través de la marca, por el principio lógico de la correspondencia, que anula ya definitivamente la representación de esa verdad como plenitud significante, pues la difiere: *...siempre se imponía esa ligazón que lo aproximaba a mis primeros tiempos. Marcelo se hallaba situado entre dos momentos de mi conciencia: la época anterior, en la cual lo veía reflejado, y la actual, que me mostraba mi propia imagen. Quisiera restituir la figura precisa juntando esos dos momentos.* (Wacquez. P.106). El cuerpo/marca del otro en disputa, en este sentido, adviene como pedazo, fragmento: *...Había adquirido un color tostado que se aclaraba en los párpados y cerca del cabello (...)Yo le veía una parte del cuello que bajaba limpia hasta las clavículas y subía en un ángulo torcido perdiéndose en el pelo castaño. Le rodeé los hombros y lo atraje dulcemente hasta mi cara.* (Wacquez. Pp.75-76). Así, dichos fragmentos señalan el imposible de la reunión ideal en la unidad (o de la posibilidad de negación del cuerpo en virtud de un *otro* constituyente); el «recorte sobre el cuerpo del otro de una fracción de su superficie» y la posterior anexión como exceso y desequilibrio³⁴ (*Marcelo vive en mí, lo sé*), hacen de la disimulación un efecto sin causa, donde el signo se transforma: *...sentir la piel como una corteza de madera, independiente de mí, de mi naturaleza.* (Wacquez. P.75). Así, «todo efecto es una máscara, y como no hay causa, no hay rostro. Estas máscaras no enmascaran ningún origen perdido (...), se vuelven conductoras unas de otras, sin que su orden de aparición sea asignable, sin ley de concatenación, y por lo tanto de acuerdo a singularidades anónimas»³⁵. Y, al fin, esa similitud primera fundada en la semejanza, se hace similitud de *nada*: y correspondencia, seguido.

³⁴ Op. Cit. P.87.

³⁵ Lyotard. *Cuerpos, textos conductores*. Op. Cit. P.287.

(imagen)

Por eso el cuerpo es ilegible... cuando su valor y significación se suspenden, su verdad pasa a la neutralidad de la nada: la permanencia en sí mismo que es un semejarse a *sí mismo*: «¿no es ésta una expresión errónea? (...) Sin embargo, a sí mismo es la fórmula correcta. Sí mismo designa el ser impersonal, alejado e inaccesible, que la semejanza, para ser semejanza de alguien, atrae también hacia la luz»³⁶. Esta semejanza consigo que se consigue cuando ya no hay sentido posibilita el aparecer del cuerpo. Pero ese aparecer es desde siempre su imagen (pues sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen), y si la representación reside en la imagen de la verdad, la verdad no ha sido nunca nada sino una imagen, adquiriendo así, fuera de la existencia (suspendidos valor de verdad y significado engendrador), un sentido en la carencia del sentido³⁷. Sustrayéndose, de esta manera, a la ambigüedad del mundo, pues «la imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día»³⁸. Y ya que la imagen misma es una apariencia, el sentido de la imagen también lo es. La semejanza a sí mismo del cuerpo otorga un sentido inaccesible que suspende lo ambiguo del mundo y la legalidad (que dice su legibilidad) de una escritura: suspensión, que es la suspensión de

³⁶ Blanchot. Op. Cit. P.249.

³⁷ Klossowski, Pierre. *Sobre Maurice Blanchot*. En: *Tan funesto deseo*. Madrid. Taurus. 1980. P.123.

³⁸ Blanchot. Op. Cit. P.252.

lo existente.³⁹

Paulina dijo un día que las imágenes eran insensatas. “Productos del comportamiento viciado.” Pero no tengo otro lenguaje. Desde hoy, en que la luz se ha detenido, ordenándose en un ritmo aparente, quiero sacudir el polvo que cae sobre mí. Los charcos luminosos deben hablar su propia lengua. Es preciso arrojarles el guante. (Wacquez. P.20)

³⁹ “...La categoría del arte está ligada a la posibilidad que tienen los objetos de “aparecer”, es decir, de abandonarse a la pura y simple semejanza detrás de la que no hay nada más que el ser. Sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario”. Op. Cit. P.247.

()

La escritura es una «práctica infinita», dice Roland Barthes, ciertamente no refiriéndose tan sólo a que es inacabable como inacabada siempre (su empuje es por el todo del mundo y su verdad), sino también a que participa de lo infinito: lo que pretendidamente está fuera del mundo, esa «perpetuidad de lo que no soporta comienzo ni fin»⁴⁰, se hace parte de la insignificancia, en su búsqueda, de la pérdida del sentido que no es pérdida sino un no volver a producirse todavía en la similitud con la ausencia total: *...el mundo dejaba de tener anchura, el espacio y el tiempo caían en dimensiones en las cuales se fundían en un espacio y en un tiempo interiores. Todo nuestro alrededor carecía de peso (...) Mirar adelante o atrás era un absurdo, pues el pasado y el futuro no existían donde no existía el tiempo* (Wacquez. P.77).

Si la «imagen de una cosa no designa nunca de esa otra cosa más que su ausencia», en la escritura, la cosa vuelve a ser imagen, y la imagen una imagen de nada. Así, como dijimos, «la nada no sólo funda la similitud, es la similitud misma. ¿Similitud de qué? ¿No es la de un ser que se disimula?»⁴¹.

La *ausencia total* es el ámbito de la escritura: la que *trabaja* para *hacer trabajar*, constituyendo a la palabra, a las imágenes que devienen significantes, «entre el sentido de los existentes y el ser-para-siempre en que se abisma el sentido»⁴².

⁴⁰ Blanchot. Op. Cit. P.250.

⁴¹ Klossowski. Op. Cit. P.123. La disimulación es un efecto de inscripción. *Nada escapa al movimiento del significante*.

⁴² Op. Cit. P.124.

(disimulación)

¿Y por qué esto? ¿Por qué este exceso? --Más arriba reconocimos que hay un mundo, que conocer las palabras no es conocer *las cosas*... puesto que no hay una correspondencia natural con las primeras: y si las cosas constituyen el mundo, si son el todo, habrá que reconocer con esto que el mundo es desemejante a las palabras. Pero, qué pasa cuando el exceso sobre el todo viene a añadirsele y a formarlo, cuando el olvido del mundo se *transforma* en potencia creadora, y la profundidad de esa ausencia adviene en lo creado; profundidad «que es la posibilidad misma de la escritura»⁴³, ese medio absoluto «donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo»⁴⁴. Cómo hablar de ese lugar que escapa y vuelve a escapar (*para* escapar también), del proceso de una escritura si, en la novela, toda escritura es un proceso de lectura, *mi* lectura: las réplicas de la huída, aquel temblor de fuga: *Pienso que estoy habitando otra cosa. Algo que no es ni este devenir inmediato ni el pasado que procuro desentrañar. Ambos carecen de consistencia. Por otra parte, aquel lugar que habito también se me escapa, se evade a medida que escribo.* (Wacquez. P.87). Cómo hablar de *mi* angustia.

-- «¿Y porqué esto? ¿Por qué escribir tendría algo que ver con esa soledad esencial

⁴³ Derrida. *Fuerza y significación*. Op. Cit. P.16.

⁴⁴ Blanchot. *La soledad esencial*. Op. Cit. P.27.

cuya esencia es que en ella aparece la disimulación?»⁴⁵ .

⁴⁵ Ibid.

(dos)

Si un signo siempre alude no más que a la ausencia de algo, habrá que decir que en la escritura se manifiesta la ausencia total ⁴⁶, y lo que es más, es en semejanza con lo completamente desemejante respecto de un mundo: «lo menos semejante (...) lo di-simulado y di-similado; y como no hay nada que no lo sea por similitud, que no sea simulacro, lo absolutamente disimulado sería la nada» ⁴⁷; el número dos como el número mínimo, indivisible: «la más estrecha unidad: el disimulo» ⁴⁸. Así la permanencia de una cosa, su semejanza a sí misma, no es dable sino en tanto imagen que deviene en la escritura como significante: haciéndose este significante de retención, protensión y diferencia, y, por tanto, mentando la ausencia que recuerda la ausencia esencial donde la cosa vuelve a ser imagen despojada de la pérdida de ser en la existencia: se hace en similitud con la insignificancia que figura el afuera del mundo; sin embargo, también *en* el

⁴⁶ “Lo que hemos llamado las dos versiones de lo imaginario, ese hecho por el que la imagen si bien puede ayudarnos a recuperar idealmente la cosa y es entonces su negación vivificante; puede al mismo tiempo, en el nivel al que nos arrastra la pesadez que le es propia, remitirnos constantemente, no ya a la cosa ausente, sino a la *ausencia como presencia*, al doble neutro del objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado: esta duplicidad no es tal que se la pueda pacificar por un “o esto o lo otro”, capaz que autorice una elección y puede suprimir en la elección la ambigüedad que la hace posible. Esta duplicidad misma remite a un doble sentido cada vez más inicial”. Blanchot. *Las dos versiones de lo imaginario*. Op. Cit. P.251. El subrayado es mío.

⁴⁷ Lyotard. *Simulacro y fantasma*. Op. Cit. P. 81.

⁴⁸ Lyotard. *El disimulo*. Op. Cit. P.63.

mundo, trabajando la unidad del disimulo que es recuerdo del sentido del mundo y recuerdo del olvido que lo posibilita: la permanencia de una cosa es la presencia de tal ausencia: *tu tienes lo extraordinario y yo lo permanente. A partir de esto, soy el único que puedo decir algo acerca de tu belleza.* (Wacquez. P.93), la figura precisa: el número dos, la interioridad en lo exterior, lo foráneo, el afuera disimulado en la permanencia:

...hay una razón que les da a los hechos una dignidad especial, que los agranda, los detiene en el tiempo y los incorpora a los recuerdos (...) desde el momento en que todo se calla y me siento a escribir, esos hechos adquieren una dignidad irracional, perfecta, que los hace permanecer. Aquí la ambivalencia del mundo pierde su sentido; no hay puntos de vista; todo se desarrolla como la fronda naciente de un helecho. Mirado desde Marcelo, desde Paulina incluso, el asunto se carga de ambigüedad, la ternura se pierde. Pero cuando puedo escribir que la piel de la frente de Marcelo se aclaraba en el nacimiento del cabello, noto que el hecho se sitúa ahí, en una posición última y definitiva. No es mi punto de vista, no; es el tiempo que se demoró lento y se pegó a los gestos, la dignidad de algo que llevó más tiempo en olvidarse que un saludo ligero dado en la calle. Pero la justificación no viene con eso. Hay algo más que me obliga a contar esta historia. ¿Cómo decirlo? La forma en que una cosa permanece se asemeja a un nombre colocado siempre ante los ojos. Aparte de eso, del nombre, la realidad desaparece. (Wacquez. Pp.121-124)

En otras palabras, la escritura trabaja sobre la legalidad (nomos) del lenguaje -de la escritura en general- produciendo una tensión sobre su legibilidad, tornando ilegible al mundo, ocultándolo: por esto la escritura cela, porque cuida de la ley y, suspendiéndola, quiere ausentarla, apareciendo el cuerpo significante en el doble sentido de lo imaginario: recupera idealmente a la cosa y la permanece en la semejanza anterior al sentido: “entre el sentido de los existentes y el ser-para-siempre en que se abisma el sentido se sitúa esa región que se denomina Literatura, o sea, el Arte. La obra adquiere fuera de la existencia un sentido que la hace partícipe del ser carente de sentido”⁴⁹. Sin embargo, esa aparición, es un siempre desaparecer en la lectura: el modo como esta nada *misma* se determina al perderse.

⁴⁹ Klossowski. Op. Cit. P.124.

(bibliografía)

- Wacquez, Mauricio.** Toda la luz del mediodía. Santiago. Zig - Zag. 1965.
- Arana, Elsa.** Entrevista póstuma a Mauricio Wacquez: Frente a un escritor armado. En: El Mercurio. 25 de Marzo de 2001.
- Barthes, Roland.** Variaciones sobre la escritura. Bs. As. Paidós. 2003.
- Benveniste, Emil.** Naturaleza del signo lingüístico. En: Problemas de lingüística general. México. Siglo XXI editores. 1971.
- Blanchot, Maurice.** El espacio literario. Barcelona. Paidós. 1992.
- Kafka a Kafka. México. Fondo de Cultura Económica. 1993.
- Derrida, Jacques.** Fuerza y significación. En: La escritura y la diferencia. Barcelona. Antropos. 1989.
- La escritura pre-literal. En: De la Gramatología. Buenos Aires. Siglo XXI editores. 1971.
- Ousia y Grammé. Santiago. Universitaria. 1971.
- Horkheimer y Adorno.** Concepto de Iluminismo. En: Dialéctica del Iluminismo. Bs. As. Sudamericana. 1987.
- Klossowski, Pierre.** Tan funesto deseo. Madrid. Taurus. 1980.
- Lyotard, Jean-François.** Economía libidinal. México. Fondo de Cultura Económica. 1990.

Platón. Crátilo. En: Diálogos II. Madrid. Gredos. 1999.

----- Fedro. En: Diálogos III. Madrid. Gredos. 1986.

APÉNDICES

-16/1 (dieciséis fotogramas por segundo: al ritmo del cine mudo)

-Una experiencia del después (reflexión sobre la modernidad)

16/1

(Dieciséis fotogramas por segundo: al ritmo del cine mudo)

Era el mejor de los tiempos y el peor; la edad de la sabiduría y la de la tontería; la época de la fe y la época de la incredulidad; la estación de la luz y la de las tinieblas; era la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación; todo se nos ofrecía como nuestro y no teníamos absolutamente nada; íbamos todos derecho al cielo, todos nos precipitábamos en el infierno. En una palabra, a tal punto era una época parecida a la actual que algunas de sus autoridades más vocingleras insistían en que, para bien o para mal, se la tratara sólo en grado superlativo.

Charles Dickens. Historia de dos ciudades

La interrupción del silencio mediante un sonido es de carácter mecánico y fisiológico.

50

Éste, sin duda, ha de ser lo que, meritoriamente, el niño, antes de perder la *infancia*, persigue en la construcción de un mundo, su mundo: trabajo del cual participa la historia personal como narración inacabada: proyección de lo acabado – su total ausentarse.

⁵⁰ Mijail Bajtín. *De los apuntes de 1970-1971*. En: *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno editores. México. 1997. P.355.

Obligado por lo impropio -presente en lo que de construcción tiene su historia, y por la ignorancia- el desplazarse a tientas no debiera (ética del trabajo) sumir aún más aquello que permanece escondido. Antes de caer en la *taciturnidad* se haría necesario, entonces, adolecer de infancia: adolescencia significa crecimiento: período intermedio hacia la adultez – es necesaria la *boca* para poder callar.

El mismo tipo de construcción que se propone un niño -metafóricamente situado bajo el árbol y afanado en la visualización de la próxima guarida, siempre con los ojos a lo alto: condición del heroísmo, concesión a su vez de la debilidad- se insinuará como trayecto de la reflexión. Hay que aprehender a la vez el lenguaje para hablar o decir, escribir o *invocar*, vaciar la palabra de lo ajeno por situar su autorización y propiedad, llenarla.

Lo inconcluso viene a hacerse en la historia.

...la interrupción del silencio con la palabra es personalizada y llena de sentido.⁵¹

Por otra parte, el cine es un lenguaje⁵².

(disquisiciones sobre la *infancia*)

1. El técnico primitivo, como el inventor por sucedáneo, es *bricoleur* y *monteur* lo mismo: *monteur-niepce*, *monteur-muybridge*, *monteur-marey*... La proyección aquí, a manera de mirada al cielo o hacia delante del monomaniaco (del melancólico⁵³), actúa a través de la carencia y el “ejercicio de una paciencia heroica”⁵⁴, donde las herramientas -los materiales asaltan en su irrealidad próxima como el poliedro- golpean para por fuerza convertirlo mecánico, ingeniero: “porque ni los materiales, ni las partes de máquinas que emplean se adecuan a la función que deberían cumplir en las invenciones de nuevos procesos, siempre defectuosos...”⁵⁵. *Monteur-muybridge* -1880-, realizó la primera serie cinematográfica sólo con un colodón húmedo sobre una placa de vidrio; una sola de las tres condiciones esenciales que André Bazin enuncia: instantaneidad, emulsión seca, soporte flexible. Se produce aquí, a no dudar, una tensión entre la técnica y su aprehensión frente a la tecnología disponible: la fotografía como el dominio de la detención y el condicionante psicológico o imaginativo para establecer el doble de la realidad; cuestión del imaginario⁵⁶ que se engarza con el nacimiento de la perspectiva en el *Renacimiento*, y la serie de juguetes de feria que simulaban el movimiento y excitaban al vulgo, al pueblo. La publicidad de este condicionante deviene técnica.

2. Por otra lado hay la detención: “Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, [son] la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino”⁵⁷.

⁵¹ Ibid.

⁵² André Bazin. *I. Ontología de la imagen fotográfica*. En: *¿Qué es el cine?*. RIALP. Madrid. 2004. P.30.

⁵³ Recuérdese la *Melencolía I* de Dürero.

⁵⁴ Beatriz Sarlo. *La imaginación técnica*. Nueva visión. Buenos Aires. 1997. P.30.

⁵⁵ Op. Cit. P.30.

El imaginario de una sociedad marcada por la pretensión de lo real, obliga la identidad ontológica entre modelo y retrato, pues quita y otorga al hombre, sito en la trascendencia. Desotorga vida y la desquita, lo aquieta. La *perspectiva* de la salvación se hace en dos dimensiones, sin relieve ni color. “Yo vivía lo eterno”⁵⁸: hecho psicológico y genético de las artes plásticas, según Bazin, y última trinchera del valor cultural a través del *recuerdo* del rostro⁵⁹. Valor que se reemplaza junto con el principio deíctico de todo arte en su reproducción técnica por la proyección de lo acabado (la cámara oscura de Vinci prefiguraba la de Niepce)⁶⁰. La invención de la perspectiva asediaba al hombre -como a un *infante* su redil- en la creencia de la salvación, mágica y religiosa luego, pero científica y mecánica en su valor de proyecto de la totalidad⁶¹. Caminos que obligaron a la pintura a una búsqueda de la expresión dramática instantaneizada⁶² y a su posterior crisis realista a mediados del siglo XIX. Crisis salvada -o crisis como crecimiento- por los redentores del realismo, a saber, la fotografía y su seguida indetención, que encuentra una *figura heroica* en los hermanos Lumière: *La estación de San Lázaro* juega, se mueve.

3. Juego ontológico de la trascendencia en su doble determinación en tanto naturaleza y destino del hombre; todo en vistas de su escisión y distancia con respecto a los dioses y la oposición en que desemboca el terror (Revolución Francesa: diferenciación de clases por la división del trabajo)⁶³.

Por el impulso del juego supera Schiller esa escisión entre racionalidad y sensibilidad; el mundo de lo aparente en su proyección salva la distancia frente al mundo

⁵⁶ “Lo imaginario no es una extraña región situada más allá del mundo, es el propio mundo, pero el mundo en conjunto, como un todo. Por eso no está en el mundo, pues es el mundo, aprehendido y realizado en su totalidad por la negación global de todas las realidades particulares que se hallan en él, por ser puestas fuera del juego, por su ausencia, por la realización de su propia ausencia, con la que empieza la creación literaria [la escritura] que, cuando insiste en cada cosa y cada ser, se hace la ilusión de que los crea, porque ahora los ve y los nombra a partir de la ausencia de todo, es decir de nada.” Maurice Blanchot. De Kafka a Kafka. FCE. Breviarios. 1993. P.34.

⁵⁷ André Bazin. Op. Cit. P.28.

⁵⁸ Mauricio Wacquez. *Ilsemedeayocasta*. En: Excesos

⁵⁹ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos interrumpidos I. Taurus. Buenos Aires. 1986. P.31.

⁶⁰ André Bazin. Op. Cit. P.25.

⁶¹ Todo esto marcado por una secularización de la autenticidad, que vendría a reemplazar el valor cultural de una obra artística, como adjudicación de origen en la figura esencialmente burguesa del coleccionista, y los complementarios condicionamientos sociales de pérdida del aura; en la visión del Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

⁶² Véase: «La hoja de montaje» de Leonardo de Vinci. En: Serguéi Eisenstein. Anotaciones de un director de cine. Editorial Progreso. Moscú. Pp.140-142.

⁶³ Friedrich Schiller. Escritos sobre estética. Editorial. Tecnos. Madrid 1991.

verdadero (platónico, de las ideas) en la realización del ideal ⁶⁴ a través de la obra artística y el principio de acción recíproca cumplido en el impulso del juego, que “suprime el tiempo en el tiempo”. Esta supresión y búsqueda del movimiento (de los estados de la persona que configuran al hombre como *lo permanente en el cambio*) sería observada en la crisis del realismo como la tentativa de aprehensión de la totalidad del mundo. Y su metáfora desublimada y secularizadora vendría a recogerse a través de la apuesta. La realidad se abarca por la técnica y se somete a mensura: advenimiento y “aumento de la importancia de la estadística” ⁶⁵ : gracias al monteur-muybridge los caballos se suspenden en el aire, son casi alados. Esta posibilidad de *escribir el movimiento*, y por tanto el mundo en su ser temporal (“es el movimiento el que nos muestra la realidad del tiempo” ⁶⁶), abre la realidad misma como materia prima para la superación de toda distancia objetiva y simbólica en el hombre: *su sentido para lo igual en el mundo*. ⁶⁷

4. Afirmación de una *paradoxa*. Indetención y afinamiento de la quietud, de lo inmóvil en sucesión; así, la cadena de imágenes camina y se mueve. Lo que no tiene movimiento se logra en el tiempo y el espacio: de nuevo, la proyección del juego logra su marcha, se mueve. “Ya que cine –se me atropellan tus palabras- quiere decir movimiento continuo” ⁶⁸ . La continuidad hace de lo inmóvil *kiné*. Una escritura del movimiento –si se acepta el hecho bípedo de la palabra: *aei polon*, dios caminante que señala el todo y siempre anda-. Retrato y recuerdo a la vez, trabajo cordial de la invocación o del juego, su constatación por el movimiento.

5. El corazón, ligeramente inclinado hacia la izquierda (a lo siniestro, lo oscuro), tras el esternón, instala a la memoria en el centro. Es el comienzo. “La retina mantiene momentáneamente impresiones visuales después de que el estímulo ha desaparecido” ⁶⁹ , “en su nivel más básico la mente” –debiéramos decir el corazón- “posee sus propias leyes y construye nuestro mundo al aplicarlas” ⁷⁰ . El juego con mecanismos visuales entonces, uniría, a través de la memoria, la interrupción, la detención y la indetención en la determinación doble del hombre ⁷¹ que deviene *todo caminante*, una vez anuladas las realidades particulares y revisitadas las *emociones como puesta en forma* (in-formación) de la mente (corazón): o de nuestra *experiencia de lo real* ⁷² . Todo dentro de las

⁶⁴ “La realidad de las cosas es obra de las cosas; la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un ánimo que se alimenta de apariencia no se regocija ya en lo que recibe, sino en lo que hace”. Schiller. *Sobre la educación estética del hombre*. Op. Cit. Pp. 201

⁶⁵ Walter Benjamin. Op. Cit. P.25.

⁶⁶ Mauricio Wacquez. Op. Cit.

⁶⁷ Walter Benjamin. Op. Cit. P.25.

⁶⁸ Mauricio Wacquez. Op. Cit.

⁶⁹ Dudley Andrew. *Hugo Munsterberg*. En: *Las principales teorías cinematográficas*. RIALP. Madrid. 1993. P.44.

⁷⁰ Op. Cit. P.44.

limitaciones de la cinematografía -como de todo trabajo con la realidad⁷³ - pues, ciertamente, ella está basada en “la manipulación de lo técnicamente visible, no de lo humanamente visual”⁷⁴. El cine es cine y no realidad se nos dice con esto⁷⁵, el arte es arte y se desliga de la realidad al establecer la distancia, y al tiempo, con su peculiar uso del lenguaje, o de su escritura. El trabajo cordial de la indetención sucesiva pugna por su escritura.

(interrupción del silencio)

6. “El cine nació de la fotografía (...) el cordón umbilical se cortó a partir del momento en que el cine tomó conciencia de que era un arte.”⁷⁶ El *cordón* umbilical como metáfora de la diferenciación del cine en su calidad de nuevo arte; el corazón se hace cuerda separada, rota: re/cuerdo. Pues el arte no tiene nada que hacer con auténticos leopardos, su dibujo cavernario se convierte en signo⁷⁷, *jeroglífico*. Y su desarrollo técnico traspasa los dominios de la ciencia y la técnica para convertirse en arte. La tentativa formalista se condensa en la busca de una *cinematograficidad (fotogenia o cinegenia)*⁷⁸, medida en la función singular del cine, o su utilización específica del material en aquella calidad de signo semántico⁷⁹.

La fotografía y la motivación «naturalista» que salvaba al ser por las apariencias, en palabras de André Bazin, por su misma naturaleza, deforma al retratado casi en una mueca (falta de relieve, de color)⁸⁰. Deformación que se transforma en cualidad en el

⁷¹ “...la posibilidad misma de una sociedad en que se realice el ideal de la humanidad depende de la demostración de la posibilidad originaria de una conciliación del interés de la sensibilidad con el interés de la racionalidad que es susceptible de ser realizada históricamente.” Pablo Oyarzún. *Schiller: Lo sublime y la revolución de la sensibilidad*. En: *Revista de Teoría del Arte*. N° 9. Fac. Artes. Universidad de Chile. Diciembre 2003. Pp.18-19.

⁷² Dudley Andrew. *Rudolf Arnheim*. Op. Cit. P.57.

⁷³ “Schiller insiste en la conciliación de ambos (impulsos: sensible y racional), que precisamente se hallaría en la condición estética del juego y en la entidad de la obra, como realidad del ideal. Pero esta conciliación sólo está prefigurada en la obra, no consumada en ella: el arte se ofrece como huella certera de la emancipación del ser humano, pero no como su plena realización. El hiato entre belleza y moralidad se mantiene en el escenario empírico de la existencia sometida a la naturaleza”. Pablo Oyarzún. Op. Cit.

⁷⁴ Dudley Andrew. Op. Cit. P.58.

⁷⁵ Pero: “en la medida en que el cine queda solo frente a los objetos, les impone un orden, un orden que el ojo reconoce como válido y que responde a ciertos hábitos exteriores de la memoria y la mente.” Antonin Artaud. *El cine*. Alianza. Madrid. 1992. P.28.

⁷⁶ Yury Tynianov. *Los fundamentos del cine*. En: François Albera. *Los formalistas rusos y el cine*. Paidós. Barcelona. 1998. P.88.

⁷⁷ Op. Cit. P.78.

⁷⁸ “La fotogenia es la imagen en tanto que «revalorizada» por el movimiento”. Gilles Deleuze. *Montaje*. En: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós. Barcelona. 1991. P.70.G

⁷⁹ Op. Cit. P.84.

arte cinematográfico. El así llamado «hombre visible», mediante esta transfiguración estilística se reforma «hombre nuevo»: *extrañamiento*⁸¹ del rostro, batimiento de la última trinchera aurática y eliminación del significado único, extrínseco de la fotografía por la adquisición de numerosos sentidos «propios», intrínsecos, del cine: el arte es una manera de experimentar la condición artística de un objeto; el objeto mismo no es importante, dice Sklovski⁸².

El cine, en consecuencia, posee leyes semánticas autónomas, cuyo progreso desemboca en la significación de la evolución de los procedimientos cinematográficos. La posibilidad de la escritura del movimiento se torna *artificio*.

Esta característica artificial (la fotogenia), en aras de la expresividad, “se transforma en «lenguaje», lenguaje de los gestos, de la mímica, de los encuadres, de los planos, etc.”⁸³

Así, puedo decir: “el caballo alado de monteur-muybridge”. O, mucho mejor, reconocer el privilegio de la connotación por sobre la denotación en *El viaje a la luna* de “monsieur Méliès, monteur”⁸⁴, artificio que pasa por una fictivización de lo fantástico, y como codificación inaugural de un género en la historia del cine.

7. “El cine se basa, como sabemos, en el encadenamiento de imágenes fotográficas que producen impresión de movimiento por la velocidad con que se suceden ante nuestra vista. El montaje de imágenes es la *técnica operativa* básica en el cine; no se trata de una técnica artística específica, sino que viene determinada por el medio”⁸⁵ y que a la vez, engloba un tiempo específico medido en la *duración*, y representa una imagen unitaria y total, en tanto que cada encuadre es una unidad de mismo valor. “El montaje transforma a la fotogenia en lenguaje cinematográfico”⁸⁶ y por tanto, si el cine es arte, y en su expresa calidad, un lenguaje (mejor, una escritura), el montaje actúa como ley semántica autónoma; un principio artístico de composición y disposición más que una técnica: la operación que “recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del* tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la

⁸⁰ “¿Qué queda de un rostro en una instantánea de un álbum de familia, sino una insólita mueca que no es él?”. Eric Rohmer. *Vanidad de la pintura*. En: El gusto por la belleza. Paidós. Barcelona. 2000. P.74.

⁸¹ Viktor Sklovski. *El arte como artificio*. En Tzvetan Todorov: Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Siglo XXI editores. México. 1970.

⁸² Op. Cit. P.60.

⁸³ Boris Eikhenbaum. *Literatura y cine*. En: François Albera. Op. Cit. P.199.

⁸⁴ “El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese «fantástico» que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, o no vivirá.” Antonin Artaud. Op. Cit. P.11.

⁸⁵ Peter Burger. Montaje. En: Teoría de la Vanguardia. Península. Barcelona. 1987. P.137.

⁸⁶ Boris Eikhenbaum. Op. Cit. P.199.

infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. Es preciso inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto.”⁸⁷ No tan sólo es la encadenación que pudiéramos llamar sintagmática de las imágenes, sucesiva, también la *idea* y una totalidad orgánica donde cada imagen es sinécdoque y actúa en relación con el todo y de forma binaria mediante su alternación rítmica vista en tres formas por Deleuze: “la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas, la de acciones convergentes”, o *montaje alternado paralelo; inserción del primer plano; montaje concurrente o convergente*.⁸⁸ Tal es el montaje orgánico de Griffith. Organicidad que rebate Eisenstein mediante el *montaje dialéctico*, pues la génesis y el crecimiento debe llevar necesariamente su desarrollo: *lo patético*. No se trata ya del nacimiento y progresión de las oposiciones, sino también de su reciprocidad⁸⁹ vista en *el salto en lo contrario*⁹⁰. Presente variable en el tiempo del montaje que se hace en Eisenstein *salto cualitativo*, mientras en Griffith *intervalo*. También hay el montaje en cámara u oculto, ciertamente, montaje que se realiza en un plano único donde existe profundidad de campo, como también todos los planos, no hay necesidad de editar: recuerdo una filmación de los hermanos Lumière, donde en primer plano estaba un hombre parado en la calle, y a su espalda entraba la locomoción colectiva por la derecha, mientras que más atrás en un tercer plano un automóvil iba en sentido contrario, y en el fondo circulaba comúnmente la gente por la vereda.

El montaje se puede definir también como un mecanismo de sentido que actúa sobre la memoria mediante un proceso de condensación de “la cifra y la percepción de la imagen”, donde *lo único* resultante viene a representar la imagen final e íntegra de la obra cinematográfica⁹¹.

Deleuze concluye que el único carácter general del montaje es que cada imagen-movimiento es sinécdoque del “tiempo concebido como lo Abierto”⁹², y podemos añadir también, como un carácter general y genético del montaje, su principio artístico.

8. La idea de montaje en tanto lenguaje cinematográfico es tomada por Christian Metz en su sintagmática del film: así, un film se divide en un número determinado de segmentos, autónomos en la medida que se pueda, pues cada uno adquiere un sentido en relación con el *sintagma máximo* del cine.

⁸⁷ Gilles Deleuze. Op. Cit. P.51.

⁸⁸ Op. Cit. P.54.

⁸⁹ “En el cine, los encuadres no se «despliegan» en un orden sucesivo, en un desarrollo progresivo, se *alternan* (...) El cine procede por *salto* de un encuadre a otro.” Yuri Tynianov. Op. Cit. P. 92.

⁹⁰ Gilles Deleuze. Op. Cit. P.58.

⁹¹ Véase ejemplo del reloj que acaba con: “Uniéndose en nuestra percepción, las doce campanadas aisladas se unen en la sensación común de la media noche. *Las representaciones independientes convergen en la imagen*. Ello se opera rigurosamente a la manera del montaje”. Serguéi Eisenstein. Op. Cit. Pp.129-136.

⁹² Gilles Deleuze. Op. Cit. P.86.

Las subdivisiones directas del film (no las de una parte del film), las distribuye en torno a cinco tipos sintagmáticos y un plano autónomo, constituido por “los segmentos autónomos consistentes en un solo plano”⁹³ : *la escena; la secuencia; el sintagma alternante; el sintagma frecuentativo; el sintagma descriptivo*. Para Metz, la pantalla se configura como el lugar del significante y la diégesis como el lugar del significado y el film como “el lugar de concurrencia simultánea de diversos elementos actualizados”⁹⁴ , o discurso. La gran sintagmática difiere, sí, de una concepción analógica del cine y el lenguaje a la manera de los formalistas rusos, pues la escritura fílmica se hace simultáneamente. Es en esa simultaneidad donde cada tipo sintagmático se concentra, no en “un medio particular de significación”⁹⁵ . Es más, si la fotogenia determinaba un uso particular de la expresión fílmica, Metz replica, que no hay un «uso básico» en el cine, “la connotación entra por la misma puerta que la denotación”⁹⁶ , los significantes están demasiado ligados a los significados, y se confunden en la expresión cinematográfica. Más que un medio es un lugar donde la significación se hace. Y como sitio de significación alberga sí un texto que encierra mensajes sintagmática y paradigmáticamente, mensajes que deben ser entendidos como un todo, y códigos que trascienden los filmes; es la posibilidad de un lenguaje fílmico. “La significación no existe en la percepción misma, sino en los valores de signo que la percepción nos hace llegar”⁹⁷ , codificados.

9. Las metáforas espaciales de la significación en Metz, muy por su ir contrario a las visiones *impresionistas* o idealistas de los críticos anteriores del cine, como André Bazin, halla en el espacio cinematográfico un encuentro expresivo. El montaje “contribuyó a reforzar el carácter expresivo”⁹⁸ de cada uno de los planos cinematográficos, y por tanto, al ser el cine la posibilidad de una escritura del movimiento, su significación, o la organización de “su código de significación” debe hacerse de acuerdo a una “concepción general del tiempo como del espacio”⁹⁹ , el cine posee propios medios de expresión, como imágenes (y dentro de ella, gestos, puesta en escena, etc.) que se hacen signos dentro del todo del film, y en esa relación a través de la sinécdoque completan la significación mediante un medio de expresión alusivo. La alusión actúa mediante el trabajo intelectual del espectador y su interpretación del signo visual va más allá del modo descriptivo del relato y su expresión espacial (patente en la mímica o estilización del

⁹³ Christian Metz. *La gran sintagmática del film narrativo*. En: Análisis estructural del relato. Coyoacán. México. 2002. P.155.

⁹⁴ Op. Cit. P.159.

⁹⁵ Dudley Andrew. *Christian Metz*. Op. Cit. P. 258.

⁹⁶ Op. Cit. P.263.

⁹⁷ Op. Cit. P.265.

⁹⁸ Eric. Rohmer. *El cine, arte del espacio*. Op. Cit. P.37.

⁹⁹ Op. Cit. P.38.

gesto y la deformación del espacio en el *expresionismo alemán*¹⁰⁰), hacia la expresión tiempo-espacial de desciframiento de los múltiples sentidos que ofrece el cine a través de los trazos de lo real¹⁰¹. La imagen es enigma.

(proyección de lo acabado)

10. Como dice Dudley Andrew, André Bazin propone una “teoría y una tradición cinematográficas basadas en la creencia en el poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente y no en el poder adquirido del control artístico sobre tales imágenes.”¹⁰² De aquí se desliza la intención contraria a una *cibernética* (*kibernétes es el nombre para el timonel, el piloto*¹⁰³) del arte cinematográfico, en su doble perspectiva: lista o diccionario de posibilidades de abstracción del lenguaje cinematográfico, y de institucionalidad. Ambos, mandos o controles de la visión del artista, que debe componerse de la selección que él haga de la realidad y no de su transformación de la realidad. Ésta, por sí misma, en tanto *phýsis-natura-naturaleza*, otorga al artista la iluminación a través de un pre-ver manifestado en el saber que mira hacia el límite: “lo que desde sí mismo surge en su respectivo límite y permanece en él. El arte es *téchne* pero no técnica, el artista es *technítes*, pero no técnico ni artesano. El arte corresponde a la *phýsis* y sin embargo no es reproducción ni imagen de lo ya presente. El elemento dentro del cual se copertenecen y el ámbito en el que tiene que involucrarse el arte para llegar a ser como arte lo que él es, permanecieron ocultos”¹⁰⁴. El trazo de lo real se reconoce así como el límite desde donde la naturaleza viene *hacia la acuñadura de su presencia*, diferente siempre, en la forma **de un mundo**. Aquí pertenece el corazón también como límite y memoria, su ligera inclinación a la izquierda (a lo siniestro, a lo oscuro) representa el lazo oculto que distancia a la vez de lo real¹⁰⁵ y que se manifiesta en la *correspondencia*, como la figura invisible de posibles obras humanas. La realidad del hecho cinematográfico conseguido a través de su trazo en el celuloide se manifiesta en su verdad.

¹⁰⁰ Véase: “Max Reinhardt había entendido el poder de esas sombras que unen lo decorativo y lo enigmático a los símbolos.” P.97; “Para que una película pueda convertirse en obra de arte (...) es necesario que la naturaleza sea estilizada.” P.108.; “El cuerpo humano aislado también es tratado (...) como un elemento decorativo.” P.114. Lotte Eisner. *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y el expresionismo*. Cátedra. Madrid. 1988.

¹⁰¹ “Al contrario que las demás artes, que van de lo abstracto a lo concreto y al convertir su búsqueda de lo concreto en su razón de ser nos ocultan que su finalidad no es la de imitar sino la de significar, el cine nos arroja a los ojos un todo del que es posible extraer una de sus múltiples significaciones posibles. Este sentido hemos de extraerlo de la apariencia misma, no de un más allá imaginario del que ella sólo sería un signo”. Eric Rohmer. *Vanidad de la pintura*. Op. Cit. P.74.

¹⁰² Dudley Andrew. *André Bazin*. Op. Cit. P.169.

¹⁰³ De: *La procedencia del arte y la determinación del pensar*. Martín Heidegger.

¹⁰⁴ Op. Cit.

¹⁰⁵ “El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar”. Antonin Artaud. Op. Cit. P.10.

10.1 “El teatro, dice Baudelaire, es un «candelabro de cristal» (...) el cine es como la pequeña linterna del acomodador, moviéndose como un cometa incierto en la noche de nuestro sueño despierto, el espacio difuso, sin forma ni fronteras que rodea a la pantalla.”¹⁰⁶ , con esto, la fuerza del cine es centrífuga, nos lleva o intenta *conducirnos*, guiarnos hacia lo real, de vuelta a la presencia de lo que no necesita de creación humana. La oscuridad se presenta como la forma más clara de la luz, y “yo me sentía orgulloso de ser un acomodador, de estar en la más pobre taberna y de saber, yo solo –ni siquiera ella lo sabía-, que con mi luz había penetrado en un mundo cerrado para todos”¹⁰⁷ .

10.2 Este realismo del límite y la percepción adviene desde lo real como proyección de lo acabado, el total ausentarse a la vez del tiempo y el espacio por su vuelta mítica al origen. Combate por tanto, Bazin el realismo narrativo que toma como un objetivo del film el espacio y el tiempo sistemáticamente fragmentados y manipulados. Tentativa de aprehensión de la totalidad en vistas de la ontogénesis mítica del cine, y la opción *moral* (que supone otras morales y la crisis moral del arte) por la *profundidad de campo*, donde la naturaleza actuaría más libremente sobre la forma. Sin embargo, ¿hasta dónde su opción por la *conducción* hacia lo real, en perjuicio de lo que pudiera ser *seducción*, se manifiesta dogma, hasta qué punto su pensar se hace dogmático y *docencia*, en qué medida la posibilidad de la escritura del realismo perceptivo se hace escritura *preceptiva*?

(Rohmer: ...aspiramos a una ilusión perfecta, a una reproducción materialmente exacta de las cosas, con sus colores y relieve reales.

...el realizador-autor del mañana conocerá la alegría exultante de encontrar su estilo en la textura misma de la realidad.¹⁰⁸

Truffaut: ¡Ahí lo tiene! Este ejemplo ilustra perfectamente su forma de ser y de actuar. Para esta película sobre la ciudad enumera usted todas las imágenes, las sensaciones posibles y, luego, el tema general, se obtiene por sí mismo.

Sería un film apasionante de realizar¹⁰⁹).

11. Como la otra cara de la proyección de lo acabado, el lugar oscuro, fuera de la pantalla, la ciudad se erige a la vez como espacio genético del cine mismo: “Los movimientos son (...) productos de los cambios en los medios públicos de comunicación. Estos medios (...), surgieron en las nuevas ciudades metropolitanas, (...) que se proponían como capitales transnacionales de un arte sin fronteras.”¹¹⁰ En este contexto de ajenidad y paulatina conurbación de los lenguajes dentro de la Europa moderna, sitio donde la mezcla viene a marcar una alienación que desembocaría en una crisis estilística

¹⁰⁶ Dudley Andrew. Op. Cit. P.185.

¹⁰⁷ Felisberto Hernández. *El acomodador*. En: Novelas y cuentos.

¹⁰⁸ Eric Rohmer. Op. Cit. Pp.63-64.

¹⁰⁹ François Truffaut. El cine según Hitchcock. Alianza. Madrid. 1990. P.280.

¹¹⁰ Raymond Williams. La política del modernismo. Manantial. Buenos Aires. 1997. P. 54.

como dice Vicente Sánchez-Biosca: “También en el aspecto formal, la disgregación en la visión del mundo engendraría un despedazamiento de la representación, como demuestran las técnicas del fragmentarismo, desde el *collage* hasta el fotomontaje”¹¹¹. El espacio genético del cine como medio masivo de comunicación fue la ciudad, ciudad que afectaba directamente la forma, haciéndola discontinua y fragmentaria. “El arte moderno conocería una fase crítica, violenta y descarnada en el arte de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX”¹¹². Envolviendo al individuo, esencialmente extranjero, dado a los viajes (por eso el mar en el fondo), en episodios *absurdos* en sus relaciones con el medio: Karl Rossman, personaje con nombre y apellido va a América.

113

12. Este fragmentarismo, Peter Burger lo enuncia como parte preponderante en la visión inorgánica de las obras de arte de vanguardia, otorgándole la categoría de principio constructor a través del montaje. Este fragmentarismo y la proyección del futuro viene a fundar el pensamiento de los *monteurs*; El Lissitzki: “nuestra idea para el futuro es minimizar los fundamentos que unen a la tierra”¹¹⁴, por lo cual el proyecto de altas torres y ciudades aéreas viene a realizarse en los fotomontajes de Paul Citröen (*Metrópolis*. 1923.) o Podsadecki (*Ciudad moderna: crisol de vida*. 1928.). Fascinación por la ciudad moderna “y los paisajes industriales [que] estaba condicionada por una nueva tecnología que, combinada con la fotografía, revelaba un mundo desconocido para el ciudadano de a pie”¹¹⁵. Pero que también en el ámbito del cine había encontrado su realización a través de la arquitectura del film *Metrópolis* de Fritz Lang. ¿El mapa precede al territorio?

(lo inconcluso viene a hacerse en la historia)

13. “...la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca... el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico... La imagen de una Virgen medieval no era auténtica en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes...”¹¹⁶. La autenticidad es un problema de tradición, pues, “la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”¹¹⁷, esto implica su culto a

¹¹¹ Vicente Sánchez-Biosca. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós. Barcelona. 2004. P.19.

¹¹² Op. Cit. P.19.

¹¹³ El cine, en este contexto, “socavaba involuntariamente los cimientos de las formas de espectáculo burgués clásico, recuperando multitud de fenómenos de su época, para instalarse en el centro de la ebullición de la ciudad, al final de aquellos años en que la bohemia, el *flaneur*, los pasajes y las exposiciones universales hacían las delicias de la nueva casta de modernos.” Op. Cit. P.20.

¹¹⁴ Dawn Ades. *Fotomontaje*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2002. P. 103.

¹¹⁵ Op. Cit. P.104.

¹¹⁶ Walter Benjamin. Op. Cit.

¹¹⁷ Op. Cit. P.22.

través del ritual de la contemplación. Esta manera de su percepción se modifica, nos dice Benjamin, a través de la naturaleza-historia: el medio en el que acontece es natural y la manera en que se organiza es histórica; de este modo, la percepción está condicionada “no sólo natural, sino también históricamente”¹¹⁸.

Los desarrollos técnicos de reproducción entre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX vendrían a provocar una conmoción de la tradición, con una seguida atrofia de “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pudiera estar)”. Los condicionantes sociales de este desmoronamiento del aura estarían dados por la intención de acercar los objetos humana y espacialmente a las masas por medio de su reproducción: “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.”¹¹⁹ El cine entroniza la interpenetración recíproca entre ciencia y arte, y, para Benjamin, sería primordial en este acercamiento a las cosas mediante su reproducción, con la consiguiente destrucción del valor cultural. La autenticidad se seculariza una vez rota la relación contemplativa con la obra artística.

13.1. El valor exhibitivo, disminuida y acabada la función ritual, viene a tomar el papel principal. Por tanto, en la obra artística “la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística –la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria”¹²⁰. La relación con la obra ahora se hace condición de publicidad: “¡Donde evolucionan las técnicas es en la publicidad!” (...) “Los mosaicos de Ravena no eran sino publicidad” (...) “Toda pintura religiosa es publicidad”.¹²¹

14. En este sentido multitudinario venido con la ciudad y la metrópoli y el aumento de la posibilidad de exhibición de la obra de arte por su reproducción masiva, transforma, como hemos dicho, la recepción del público, en tanto multitud. Su acercamiento a las obras medido en los medios de comunicación y reproducción lo transforma en un experto y juez a la vez del fenómeno artístico; actitud crítica esta, que se manifiesta frente a lo nuevo y establece una tensión con lo convencional, la actitud del público puede ser retrógrada frente a un Picasso y progresiva frente a Charles Chaplin. Pero, en el cine coinciden, la actitud crítica, con la fruitiva, dice Benjamin, pues “las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación.”¹²² Y su manifestación produce el inmediato control, sumado esto a la casi nula oportunidad de contemplación (devenida hábito burgués), pues cuando una imagen aparece ya ha desaparecido. Este es el efecto de choque del cine; cambio de escenarios y de enfoques

¹¹⁸ Op. Cit. P.23.

¹¹⁹ Op. Cit. P.25.

¹²⁰ Op. Cit. P.30.

¹²¹ Alejo Carpentier. Los pasos perdidos.

¹²² Walter Benjamin. Op. Cit. P.45.

que se adentran en el espectador: su calidad táctil. Calidad que en la recepción se manifiesta a través de la costumbre. O en la dispersión, pues hasta el disperso puede acostumbrarse: recepción dispersa que como condicionante político-estético tiene el poder de movilizar a las masas. “El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.”¹²³

15. La obra de arte, con su reproductibilidad técnica y la anterior invención de los medios técnicos de esa reproducción, se convirtió a la vez en mercancía, producto de la industria cultural. Una invención técnica, nos dice Williams, “adquiere importancia general cuando se decide invertir en ella con la meta de la producción y se la desarrolla conscientemente para usos sociales particulares, es decir, cuando deja de ser invención técnica para transformarse en lo que propiamente puede llamarse tecnología disponible.”¹²⁴ La tecnología disponible hizo del cine un arte de las masas, su escritura del movimiento se hizo pública a medida que se desarrollaba o nacía como arte. El trabajo de una institucionalidad representada por la industria¹²⁵ (ejemplo palmario el de monteur-edison, comerciante, con Vitagraph y Biograph) generaba ese mismo material artístico como producto cultural, a la vez que “...por primera vez –y esto es obra del cine– llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia”¹²⁶, generando la *personality* (Max Linder; Charles Chaplin; Buster Keaton), la figura del actor como celebridad y *star*, guía de conducta y modelo a seguir y secularización de los dioses, aquí desenfrenados en los locos años veinte del cine norteamericano¹²⁷. Pero esta industria lo mismo generaba cine propagandístico como divinización de la figura heroica¹²⁸ y mística del revolucionario: la escena de las escalinatas de Odesa en El acorazado Potemkin y la vinculación de “esa mujer vestida de negro, con una túnica y un velo de encajes también negro, [que] protege con su cuerpo un carrito de bebé, cuando es alcanzada en el vientre por una bala perdida (...) El rostro, sin embargo, muestra unos ojos perdidos, clamando al cielo (...) Se trata del *Éxtasis de*

¹²³ Op. Cit. P.55.

¹²⁴ Raymond Williams. Op. Cit. P.152.

¹²⁵ En el contexto del cine alemán de mediados de siglo XX: “La presión política de los jóvenes autores (...) va conduciendo hacia un sistema estatal de protección a las producciones de jóvenes autores.”; “El joven cine alemán también es comercial en cuanto que trata de ganarse su público mediante los estereotipados canales de difusión y distribución.” Manuel Pérez Estremeda. Fleischmann, Kluge, Schlöndorff, Straub. ¿un nuevo cine alemán? Paidós. Barcelona. 2004.

¹²⁶ Walter Benjamin. Op. Cit. 36.

¹²⁷ Véase: Kenneth Anger: Hollywood Babilonia. Tusquets. Barcelona. 1994.

¹²⁸ No es vano recordar la figura de Lenin montada junto a una iglesia y la voluntad monumentalizadora en El hombre de la cámara, de Dziga Vertov.

*Santa Teresa*¹²⁹, politización del arte por el comunismo, según Benjamin, y esteticismo de la política propugnado por el fascismo¹³⁰.

16 Todo lo enunciado antes, el desarrollo de las técnicas del realismo que vienen a salvar según Bazin la crisis de la pintura entroncada en el nacimiento de la perspectiva, el advenimiento del cine y su condición diferenciada como arte en el seno de la ciudad y la transformación de esta, conurbana, en *metrópoli*, y la seguida extensión del mercado organizado de tecnologías culturales, sumado, además, a las condiciones de desmoronamiento del aura y el cambio de estatuto del arte mediante su industrialización, convierte el desarrollo de la escritura del movimiento en *cibernética* del cine, y la cultura se manifiesta como un campo en disputa donde el producto de la modernidad medido en “universales estéticos, intelectuales, psicológicos” nuevos¹³¹, viene a ser resultado de un control ideológico del terror, las masas, la técnica y la mercancía, correspondientemente, en el cambio del imaginario (del todo y de nada) y la alteración de la visión histórica del arte: “La ciudad no se visita, se compra.”¹³²

Si se logró decir algo en este trayecto sobre la construcción y su proyección, me sentiría conforme. La falta de pericia en los temas a tratar, además de la pregunta incontestable e insostenible que dio principio a este trabajo: ¿Qué es el cine?, no puede sino mantenerme contento en lo que pude aprehender. Si pude manifestar, a lo largo del discurso, la ausencia de la pregunta, me sentiría halagado.¹³³

Opté por situar vectores en el tránsito por el sentido: la figura del constructor melancólico, del artesano, del técnico, del artista: todas parceladas y confusas, todas cruzadas por la heroicidad. Heroísmo que a la vez era condición de quien no puede hablar, del *infante*, en su pugna por conseguir la palabra (o la interrupción del silencio mediante la palabra) y su destinación vista natural y moralmente en un paso somero desde Schiller (y también por su romantización en la figura del héroe-tirano que es dictado por el destino¹³⁴, pues todo héroe es un tirano en proyecto: comparten su debilidad¹³⁵. El fuerte no necesita del heroísmo.), quise decir también que la proyección

¹²⁹ Vicente Sánchez-Biosca. Op. Cit. Pp.82-83.

¹³⁰ Véase: Toby Clark. *Arte y propaganada en el siglo XX*. Akal. Madrid. 200.

¹³¹ Raymond Williams. Op. Cit. P.58.

¹³² Walter Benjamin. *Infancia en Berlín*.

¹³³ Preguntar por las propiedades esenciales que definen al cine me parece demasiado: pregunta que boga en los delirios ontológicos del metafísico. Si digo que el cine es un lenguaje, ¿cuáles son sus propiedades esenciales?, si lo acepto como lenguaje y establezco la analogía, puedo decir que el lenguaje significa, pero ¿hay algo así como el significado?

¹³⁴ Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler*. Nueva visión. Buenos Aires. 1961.

¹³⁵ “El gobernador [de *Vanina*] es tullido y camina con muletas...” Op. Cit. P.96.

del refugio en el árbol (mirada hacia el mundo de la verdad: **la verdad es un refugio en proyección**) era histórica en la medida en que la naturaleza actúa sobre la historia como ruina, o, la naturaleza, como la *permanencia en el cambio*, queda reducida “a una presencia perceptible en la escena” mediante el proceso de una “decadencia inarrestable”. Así, el mito del realismo integral sería visto como una celebración de la ruina en la medida en que el cine no ha sido inventado aún. Con esto, si algo pude saber aquí (y este es el fundamento primordial de toda la reflexión), es que si el cine era mudo (*infans*) no lo era porque no pudiera hablar, no porque las posibilidades técnicas no se lo permitieran, sino porque eligió, en su momento, callarse (*tacere*), hacerse *taciturno*. (Aparte: la risa es una ironía taciturna frente a la violencia. Anulación del heroísmo.)

II

Una experiencia del después

(reflexión sobre la modernidad)

«...ese tiempo antiguo en que las piedras en el seno de la tierra y los planetas en las alturas celestiales aún se preocupaban del destino humano, no como hoy en que tanto en los cielos como en la tierra todo ha terminado siendo indiferente al destino de los hijos del hombre, y de ninguna parte una voz les habla o les presta obediencia. Los planetas recientemente descubiertos ya no juegan papel alguno en los horóscopos, y una multitud de nuevas piedras, todas medidas y pesadas, de peso específico y densidad comprobados, ya nada nos anuncian ni nos aportan utilidad alguna. El tiempo en que hablaban con los hombres ha pasado».¹³⁶

(el intervalo inexistente)

“Desde que el lenguaje entra en la historia sus amos son sacerdotes y magos. Quien ofende los símbolos cae, en nombre de los poderes sobrenaturales, en manos de los tribunales de los poderes terrestres, representados por esos órganos agregados a la sociedad”¹³⁷.

Incluso antes, si pudiésemos imaginar¹³⁸ un estadio inmediatamente posterior al momento donde el hombre cae al mundo¹³⁹, muy antiguo, del cual no se conserva memoria (*inmemorial*) –y por tanto, un lenguaje a-histórico–, vendría a posesionarse en el sitio de las relaciones del hombre con el mundo, una distancia¹⁴⁰. Donde el

¹³⁶ Lesskow. En: Walter Benjamin. *El narrador. Iluminaciones IV*. Bs. As. Editorial Taurus. 123.

¹³⁷ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. *Concepto de Iluminismo*. En: *Dialéctica del Iluminismo*. Bs. As. Editorial Sudamericana. 1987. P.35.

¹³⁸ “Siempre propendemos a esa figuración ingenua de un periodo original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. esto es pura ficción.” Emil Benveniste. *De la subjetividad en el lenguaje*. En: *Problemas de lingüística general*. México. Siglo XXI editores. 1971. P.180.

¹³⁹ “Siempre propendemos a esa figuración ingenua de un período original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción.” Émile Benveniste. *De la subjetividad en el lenguaje*. En: *Problemas de lingüística general*. México. Siglo XXI editores. 1971. P.180.

acercamiento sería la medida y límite de esa distancia: un horror entre las manos. Pero para aquello, habrá de imaginarse un lenguaje-todo, una informidad, la misma que asaltaría a cualquier hombre al pensar lo anterior al paso primero: su inexistencia. O *la penumbra de la cual saldrá la imagen*¹⁴¹, desde la cual sobrevendrá la memoria: un acontecimiento que cae de improviso, súbitamente, ejerciendo *una atracción de violencia irresistible*, solicitando un juez¹⁴². ¡El aura de lo difuso! porque ese intervalo inexistente es su ruina en definitiva; lo difuso adquiere su aura (se convierte en aura) pues existe el lenguaje, el afán genealógico y su búsqueda: la angustia por el horror de lo pre-existente, extra-temporal¹⁴³. Desde que se aprende el habla ya no puede dejarse: se es hombre. El pasado es improyectable, y la imagen que nace, brota de una intención teológica como proyección del pasado (*acabamiento* de la muerte): en tanto un dios o *demonio* venga a poseer el lugar de la distancia, a ser la distancia y hacerla, manifestándose en su poder supranatural mediante el horror arrancado de las manos y vuelto grito de terror: interrupción del silencio que se hace significativa y se oculta (toda palabra es un caminar mirando al cielo): “El grito de terror con que se experimenta lo insólito se convierte en el nombre de lo insólito. Nombre que fija la trascendencia de lo desconocido respecto a lo conocido y convierte por lo tanto al estremecimiento en sagrado”¹⁴⁴, al nombrar adánico, en nombrar tautológico del terror, estableciéndose la identidad del nombre en su conocimiento pero también, lo que lo sobrepasa otorgándole una sombra que recuerda la penumbra fuera del tiempo, como umbral a lo desconocido, volviéndose el nombre explicación del acontecimiento que intenta la manifestación del origen; narración mítica del dios que viene a ocupar el lugar de la distancia con la naturaleza desencadenada, y a reemplazarlas: representante del poder indecible y distancia con ese poder venerados en un ritual: el acontecimiento se vuelve a vivir en el rito, y el nombre *revela* simbólicamente al dios: su hipóstasis donde coinciden signo e imagen como idea del destino¹⁴⁵. Posibilidad de un pasaje del mito a la mitología por mediación del símbolo, como también de un trabajo recopilatorio, de *docencia*, por medio de esa *colección* mitológica¹⁴⁶ que

¹⁴⁰ “¿existe una experiencia muda, existe una *in-fancia* de la experiencia? Y si existe, ¿cuál es su relación con el lenguaje?”. Giorgio Agamben. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Bs. As. Adriana Hidalgo editora. 2003. P.48.

¹⁴¹ Mauricio Wacquez. *Toda la luz del mediodía*. Santiago. Editorial Zigzag. 1965. P.20.

¹⁴² “¿Qué ocurriría, sin embargo, con un acontecimiento que fuera no inscriptible, irrepitable, como esos huracanes que dejan pasmados a los instrumentos de control meteorológico?”; “El Juez no tiene archivos: el actuario no tiene huellas que comunicar, y sin embargo, hay algo que queda suspendido en este *no man's land* entre el dato y la huella. Puesto que no es repetible y autentificable a partir de la huella, no es –en términos estrictos– un acontecimiento. Y sin embargo ello ocurrió: una ruina de acontecimiento.” Jean-Louis Déotte. *Introducción*. En: *Catástrofe y Olvido. Las Ruinas. Europa, el Museo*. Stgo. Editorial Cuarto Propio. 1998. Pp. 24-25.

¹⁴³ Esta práctica de la distancia con el saber divino, que se vincula mediante un salto *pre-histórico*, manifestándose en la lejanía (como medida de la contemplación), en la idea del destino adquiere un matiz distinto al renunciar a la dignidad de lo irracional, se hace, además de distancia y manifestación de la lejanía, guión (emblema y guía hacia, como separación); su misma objetivación –.

¹⁴⁴ Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.28.

actúa como juez y, por tanto, como superficie de inscripción del mito; superficie en la que “los dioses se separan de los elementos como esencias de éstos. A partir de ahora el ser se divide en el *logos* (...) y en la masa de todas las cosas y criaturas exteriores. Una sola diferencia, la que existe entre el propio ser y la realidad, absorbe a todas las otras”, limitándose la informidad de la penumbra, lo amorfo¹⁴⁷. Con lo cual, entre el hombre y el mundo el *logos* actúa como guión – lo que separa y guía hacia el dominio de la naturaleza: dominio *mimético, mítico y metafísico* que se sucede hacia la razón como *instrumento universal: órgano de los fines*. Diferencia que establece el saber y la experiencia posible en el hombre por la racionalización de la naturaleza a través del mito y su colección como idea del destino humano y autoridad de la experiencia¹⁴⁸. Junto al reconocimiento de este saber como poder, el hombre *se semeja* a dios, no *se asemeja*, no comparten semejanza, se transforma, *se hace* en parecido -o apariencia- artificio de dios, en el nombrarlo. Se convierte en *potencia* dominadora así, pues su hacerse “consiste en la soberanía sobre lo existente, en la mirada patronal, en el mando”¹⁴⁹. El repensar la distancia, en este sentido, entre hombre y dios (como principio de potencia), conduce a la perspectiva del hombre sobre una nube ascendiendo (*deus ex machina*), unión de la unidad por arbitrariedad; pues dar razón de esta escisión supone un principio en unidad y, también, una desigualdad de potencia (saber) entre hombre y dios, como su posterior semejarse. Con el surgimiento del sujeto adviene el reconocimiento de esa superioridad que lo somete por completo al dios dominador, y de dicho poder como “principio de todas las relaciones”, dicen Horkheimer y Adorno. Poder donde encuentra su fuero el sujeto frente al mundo y su transformación operada a través del *logos*, implicando esto no (tan sólo) un conocimiento de las cosas, sino (también), en el «hacerse en parecido» al dominador –su identidad-, la anulación de las cosas del mundo en su tarea de nombrarlas (como héroe adánico), al mismo tiempo que se distancia del poder divino y la necesidad natural (*ningún hombre tiene que «tener que»*, pues el hombre es el ser que quiere¹⁵⁰). La voluntad de identidad que fuerza al dos, que impone la violencia de su sumisión a la violencia de lo uno – al *Nombre*, lo iguala en el principio del poder con su

¹⁴⁵ “El destino mítico, el *fatum*, era una sola cosa con la palabra dicha. El ámbito de las concepciones al que pertenecen los decretos fatales invariablemente cumplidos por las figuras míticas no distingue aun la diferencia entre palabra y objeto. La palabra parece tener un poder inmediato sobre la cosa, expresión y significado se confunden.” Op.Cit. P.79.

¹⁴⁶ [En Benjamin] “...la colección es el lugar nocturno de la rememoración individual y de la memoria involuntaria, a condición de no sostener la fantasmagoría de la bella totalidad, de la aparente reconciliación, de la continuidad temporal.” Déotte. Op. Cit. P.193.

¹⁴⁷ “...La vista de las tiendas montadas ayer en el lugar en el que hemos pasado la noche resulta tranquilizadora: delimita un área del desierto de tal forma que pueda parecer un oasis y dar la sensación de que existe una intención en las andanzas de ayer.” Zigmunt Bauman. La postmodernidad y sus descontentos. Madrid. Editorial Akal. 2001. P.92.

¹⁴⁸ “La experiencia tradicional (...) se mantiene fiel a esa separación de la experiencia y de la ciencia, del saber humano y el saber divino. Es precisamente una experiencia del límite que separa ambas esferas. Ese límite es la muerte.” Agamben. Op. Cit. P.17.

¹⁴⁹ Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.22.

¹⁵⁰ Friedrich Schiller. *Sobre lo sublime*. En: Escritos sobre estética. Madrid. Editorial Tecnos. 1991. P.218.

propio nombre: el nombre propio es su portador; sumergiéndolo también en *la angustia más antigua*, la de la pérdida del nombre¹⁵¹, de la identidad con el poder que ordena al mundo como una unidad natural, orden eterno, donde cada cosa es hecha en sí misma en parecido a lo absoluto – distinta. La transformación simbólica contiene la distancia y la identidad, o la identidad de esa distancia en la transformación mediada por el guión con el mundo y su guía al dominio. En las cosas se *rehace* su esencia en la medida en que se las nombra: el orden eterno, del que eran sinécdoque, manipulado, se anula en su diferencia quedando sólo el hombre y su angustia (ese límite circular que es la muerte), la esencia de las cosas se revela cada vez como la misma: como fundamento del dominio. Esta naturaleza de la repetición es el alma de lo simbólico: “un ser o un proceso que es representado como eterno, porque debe reconvertirse continuamente en acontecimiento por medio de la ejecución del símbolo”¹⁵². Posibilidad de un pasaje desde el *en-sí* al *para-él*¹⁵³: para-el hombre de ciencia de ese en-sí¹⁵⁴. Cuya manifestación primera se hace notar (en la vinculación con el mito, en el afán mitológico, de colección de conocimiento, del iluminismo como categoría abstracta) a través del cambio de posición histórica del lenguaje que se opera en las relaciones de dominio del hombre alejado del nomadismo y el terror (y sustituido por un trabajador en dichas relaciones, reificándolo), donde la identificación a-temporal se convierte en designación arbitraria, y por lo tanto, el nombre propio transita desde su confusión referencial (tautología), pasando por la descripción de las cualidades naturales en la designación (símbolo), hacia su arbitrariedad (signo), con la consecutiva posibilidad adscriptiva de ese nombre¹⁵⁵: o el

¹⁵¹ “Lo que acontece en realidad es que el sujeto-Odisseo reniega de su propia identidad, que es la que hace de él un sujeto, y se conserva en vida asimilándose a lo amorfo. Dice llamarse Nadie porque Polifemo no es un Sí, y la confusión de nombre y cosa impide al bárbaro engañado huir a la trampa que le es tendida: su grito de venganza queda mágicamente ligado al nombre de aquel de quien quiere vengarse, y justamente este nombre condena el grito a la impotencia. Pues, al inscribir en él un significado Odisseo lo ha sustraído al ámbito mítico. (...) Quien para salvarse se llama Nadie y adopta la asimilación al estado de naturaleza como medio para dominar a la naturaleza cae en la *hybris*. El astuto Odisseo no puede obrar de otra forma: en fuga, aún al alcance de las manos del gigante, no se limita a burlarse de él, sino que le revela su verdadero nombre y su origen, como si la prehistoria tuviese tanto poder aun sobre él (...) para hacerle temer, después de haberse llamado Nadie, que pueda convertirse nuevamente en nadie, si no se cuida de restaurar su propia identidad mediante la palabra mágica en la que se ha inscripto la identidad racional.” Horkheimer y Adorno. Op. Cit. Pp. 87-88.

¹⁵² Op. Cit. P.31.

¹⁵³ “...la ciencia moderna nace de una desconfianza sin precedentes en relación a la experiencia tal como era tradicionalmente entendida (Bacon la define como una «selva» y un «laberinto» donde pretende poner orden.)” Agamben. Op. Cit. P.14.

¹⁵⁴ Habermas consigna la primera aparición del término «moderno» a fines del siglo V, y desde ahí en la constante querrela entre los antiguos y los modernos, como transición desde un pasado considerado por medio de la auto-reflexión de una época que se mira a sí misma. El cambio de perspectiva de la relación con el pasado lo constituiría la doctrina iluminista del XVIII. “La idea de ser «moderno» a través de una relación renovada con los clásicos, cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral. Surgió así una nueva forma de la conciencia moderna.” Para encontrar un cambio definitivo con la llegada del «modernismo romántico» cuya claridad no sería autorizada en lo pretérito, sino en una exaltación del presente. Jürgen Habermas. *Modernidad, un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed.) *El debate modernidad Pos-modernidad*. Bs. As. Editorial Punto Sur. 1989. P.132.

nacimiento de lo que Horkheimer y Adorno llaman la conciencia del significado, sustrayéndose el hombre, como sujeto, del ámbito mítico (por la ilusión de haberse emancipado radicalmente de la naturaleza). Si la palabra parecía designar a la cosa, con el nacimiento del significado la palabra tiene el poder de transformarla, alejándola del lugar del dios en beneficio del poderío y conocimiento (“pues poder y conocer son sinónimos” –Bacon), reificándola (si es que se puede decir; des-otorgándole lo difuso, su penumbra, objetivándola) y, a través de su mensura en el método¹⁵⁶ –que se muestra como único camino del conocimiento–, uniendo, en esta unidad de potencia con dios, la distancia – entre *experiencia* y *ciencia*, haciéndola guía, y al nombre: sujeto gramatical (transformando las relaciones con el mundo en *experimento*)¹⁵⁷. “En su búsqueda de la certeza, la ciencia moderna anula esa separación y hace de la experiencia el lugar –el “método”, es decir el camino– del conocimiento. Pero para lograrlo debe realizar una refundición de la experiencia y una reforma de la inteligencia, expropiando ante todo sus respectivos sujetos y reemplazándolos por un nuevo y único sujeto. Pues la gran revolución de la ciencia moderna no consistió tanto en una defensa de la experiencia contra la autoridad (...), sino más bien en referir conocimiento y experiencia a un sujeto único, que sólo es la coincidencia de ambos órdenes en un punto arquimédico abstracto: el *ego cogito* cartesiano, la conciencia.”¹⁵⁸ Donde la experiencia del límite (inefable, de la muerte), es anulada bajo el intento de someterla a cálculo (entiéndase *matematización*, *leyes de la naturaleza*, y pérdida de autoridad inherente a la colección del destino), *expropiándola*: el relato mitológico (en tanto racionalización) se hace instrumento del saber cuya esencia es la técnica, y su carácter repetible se manifiesta en la autentificación de la huella como dato inscriptible, finalmente, en repetición infinita: algo que sólo es posible hacer y nunca tener¹⁵⁹: el *sendero* que plantea el pensamiento científico hacia la experiencia, limita el lenguaje a cálculo, a sistema de signos absolutos (*Mathematica*), según versa en la *Dialéctica del Iluminismo*, donde la ciencia debe renunciar a la pretensión de asemejarse a la naturaleza, constituyéndose en la repetición del dato como “lo decible” (*todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad*:

¹⁵⁵ “Odiseo descubre en las palabras lo que en la sociedad burguesa desarrollada se llamará formalismo: su validez permanente se paga con su separación respecto al contenido que eventualmente las llena, por lo que, gracias a tal separación, pueden referirse a todo contenido posible, tanto a nadie como al mismo Odiseo.” Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.79.

¹⁵⁶ Quitándole su aura en tanto objeto natural (en la visión de Benjamin), en la tentativa del método, como «guía hacia», de acercar las cosas espacial y humanamente, anulando la singularidad del dato, acogiéndolo mediante su reproducción y colección. “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”. Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos interrumpidos* I. Bs. As. Editorial Taurus. 1986. P.25.

¹⁵⁷ “La experiencia, si se encuentra espontáneamente, se llama ‘caso’, si es expresamente buscada toma el nombre de ‘experimento’. Pero la experiencia común no es más que una escoba rota, un proceder a tientas como quien de noche fuera merodeando aquí y allá con la esperanza de acertar el camino justo, cuando sería mucho más útil y prudente esperar el día, encender la luz y luego dar con la calle. El verdadero orden de la experiencia comienza al encender la luz...” Francis Bacon. En: Giorgio Agamben. Op. Cit. P.13.

¹⁵⁸ Op. Cit. P.18.

de lo que no se puede hablar, mejor es callarse: del Wittgenstein del *Tractatus*, discípulo de Russell), frente a una inefable figura investida de sombra¹⁶⁰ e irracionalidad, que traza alrededor de la realidad un círculo, cercando al hombre¹⁶¹ : acercándolo.

(un destino de lo cercano)

“A partir de ahora la materia debe ser dominada más allá de toda ilusión respecto a fuerzas superiores a ella o inmanentes en ella, es decir, de cualidades ocultas. Lo que no se adapta al criterio del cálculo y de la utilidad es, a los ojos del iluminismo, sospechoso”¹⁶². La matematización de los hechos del mundo (en el sentido de calculabilidad del universo y *máthêma*), que cifra el destino del hombre –en tanto individuo perteneciente a una especie como a una sociedad diferenciada a través de clases¹⁶³ (que puede encontrar un acontecimiento monumental en la Revolución Francesa¹⁶⁴)–, en la idea de progreso, y, seguido, de prosperidad: procrastinación, diferimiento de su hacerse moderno en un futuro mediato, que no por eso deja de ser futuro¹⁶⁵, enseña al hombre circundado en sociedad buscada, dibujando dentro del círculo *pre*-destinado de la realidad, las formas del heroísmo secular: no ya de quien emprendiese el viaje del justo medio (posibilidad de un pasaje entre scila y caribdis), sino de quien se sitúa en el medio justamente, haciéndolo doctrina de las componendas; imponiéndole al destino aquel

¹⁵⁹ “La transformación del sujeto no dejó de alterar la experiencia tradicional. En tanto que su fin era conducir al hombre a la madurez, es decir, a una anticipación de la muerte como idea de una totalidad acabada de la experiencia, era en efecto algo esencialmente finito, era algo que se podía *tener* y no solamente *hacer*. Pero una vez que la experiencia comience a ser referida al sujeto de la ciencia, que no puede alcanzar la madurez sino únicamente incrementar sus propios conocimientos, se vuelve por el contrario algo esencialmente infinito, un concepto «asintótico», como diría Kant, algo que sólo es posible *hacer* y nunca se llega a *tener*: nada más que el proceso infinito del conocimiento.” Agamben. P.24.

¹⁶⁰ “...mientras que la coincidencia de experiencia y conocimiento constituía en los misterios un acontecimiento inefable, que se efectuaba con la muerte y el renacimiento del iniciado enmudecido (...) en el nuevo sujeto de la ciencia se vuelve ya no algo indecible, sino aquello que desde siempre es dicho en cada pensamiento y en cada frase, es decir, no un *páthêma*, sino un *máthêma* en el sentido originario de la palabra: algo que desde siempre es inmediatamente reconocido en cada acto de conocimiento, el fundamento y el sujeto de todo pensamiento.” Op. Cit. P.21-22.

¹⁶¹ “No debe existir ya nada *afuera*, puesto que la simple idea de un *afuera* es la fuente genuina de la angustia.” Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.29.

¹⁶² Op. Cit. P.18.

¹⁶³ “La misma forma deductiva de la ciencia refleja coacción y jerarquía. Así como las primeras categorías representaban indirectamente a la tribu organizada y su poder sobre el individuo aislado, del mismo modo el entero orden lógico –dependencia, conexión, extensión y combinación de los conceptos- está fundado sobre las relaciones correspondientes de la realidad social, sobre la división del trabajo. (...) este carácter social de las formas del pensamiento atestigua un cambio respecto a la impenetrable unidad de sociedad y dominio. El dominio confiere fuerza y consistencia a la totalidad social en la que se establece. La división del trabajo, a la que el dominio da lugar en el plano social, sirve a la totalidad dominada para autoconservarse”. Op. Cit. P.36.

¹⁶⁴ “El discurso (...), dibuja una figura nueva del destino que lleva por nombre política moderna, bajo la determinación de la Revolución Francesa.” Déotte. Op. Cit. P.100.

prefijo decidor: si ningún griego se bañó dos veces en un mismo río, la operación de señalar, distinguir (*insignare*), enseña al hombre el cauce y su caudal: quien baja la vista y camina mirando hacia adelante, señalando el camino por construir. Determinación social manifiesta a través de la abstracción y la posibilidad de una aprehensión integral del mundo en busca de la supresión de la angustia a lo desconocido: pero, el mundo, es su sombra.

El cambio de estatuto de la experiencia se deduce de una separación de lo sagrado donde las esferas del conocimiento se diferencian, tanto en arte como en ciencia, pero también en una idea de la moralidad que continúa en la sombra otorgada a la cosa en la relación sujeto – objeto y su distancia. Esta tripartición del saber, según Habermas, establece aspectos específicos de validez para cada una de las esferas, como sus correspondientes problemas que conducen, por medio de su institucionalización, a *estructuras de racionalidad* en la especialización del conocimiento ¹⁶⁶ : en la ciencia, criterios de *necesariedad* por la apriorística de la experiencia; un derecho normativo para el problema de la justicia y la moral; y criterios de autenticidad (adjudicación de origen) y de belleza (juicio estético), en el arte ¹⁶⁷ . Con lo que “crece la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio. Lo que se incorpora a la cultura a través de la reflexión y la práctica especializadas no se convierte necesariamente en propiedad de la praxis cotidiana” ¹⁶⁸ . Sino que la propiedad se adjudica en los jueces de esos órganos de la sociedad (como apropiación de una nueva *palabra sagrada* ¹⁶⁹) y llega a cada uno de los sustitutos en la medida en que el planteamiento iluminista tiene pretensiones

¹⁶⁵ “Desde un punto de vista social, la modernidad es una cuestión de estándares, de esperanza y de culpa. Estándares, que llaman, atraen o empujan; pero que siempre se estiran, que siempre van un paso o dos por delante de sus perseguidores, que siempre avanzan, sin tregua, justo un poco más rápido que sus cazadores. Y que siempre prometen que el mañana será mejor que el hoy. Y que siempre mantienen la promesa fresca e inmaculada, dado que el mañana seguirá siendo siempre el día de después. Y que siempre mezclan la esperanza de alcanzar la tierra prometida con la culpa de no caminar lo suficientemente rápido. La culpa protege la esperanza de la frustración: la esperanza cuida de que la culpa nunca se agote.” Bauman. Op. Cit. P.91.

¹⁶⁶ Habermas. Op.Cit. P.137

¹⁶⁷ Se entiende con esto, siguiendo a Habermas, una «modernidad cultural» que englobaría a un modernismo estético, una modernidad científica y otra modernidad moral. Donde cada uno de los jueces que presupone el lenguaje, como instrumento del poder (del saber: quien más conoce –*savant*- puede caer en la ilusión de sustraerse a la necesidad y la angustia, estableciendo un dominio a la naturaleza desencadenada, desencantándola, aunque el límite continúe como una sombra o un fantasma que nunca lo abandona), pueden condenar o ceder -establecidas las reglas del juego- frente a demandas, casos o experimentos, en la superficie de inscripción de la cultura, y consagrar su dominio: que supone divisiones y jerarquía. El caso de *El proceso* de Franz Kafka, es ejemplo palmario de esto.

¹⁶⁸ Habermas. Ibid.

¹⁶⁹ “...palabra sagrada y autoritaria, con su carácter incuestionable, incondicional, absoluto. La palabra de fronteras consagradas e inexpugnables, y por lo tanto palabra inerte, con limitadas posibilidades de contactos y combinaciones. La palabra que frena y congela el pensamiento. La que exige repetición piadosa, no desarrollo posterior, correcciones y complementos.” Mijail Bajtín. *De los apuntes de 1970-1971*. En: *Estética de la creación verbal*. México. Siglo veintiuno editores. 1997. P.355.

universales (proceso de unión de la desunión)¹⁷⁰ que trabajan a través de lo abstracto en la instrumentalización de las divisiones y de la razón (como instrumento generador), llegando hasta instrumentalizar el pensamiento (lo que es, existe «de hecho», mimesis del pensamiento –reificado– con el mundo) en el gran proceso de puesta *en forma* del saber; determinismo de las relaciones (mediadas por la sustituibilidad en la lógica de la alternativa: poder y obediencia¹⁷¹) entre sujeto y objeto, que alcanza su mayor grado de indiferenciación, reducido el sujeto a una incógnita en las proposiciones que emite una sociedad jerarquizada firmemente, bajo dicha lógica de la alternativa que busca la jerarquía, en la pérdida de una identidad. Propositiones que cada vez que juzgan reconocen la carencia de la verdad, pues ella misma es su falsedad¹⁷²: proposiciones verdaderas a priori, sin una relación con la experiencia¹⁷³. Toda pretensión de conocimiento es abandonada: en la medida en que la experiencia es algo que se hace y nunca se tiene, se concibe al mundo como un grande y gigantesco juicio analítico, exacerbándose un *méthodos* en la pérdida del camino (no la ausencia de caminos: *a-poría*): cambio de las relaciones donde el sujeto se vuelve objeto en su mutua anulación, y la misma intención de la identidad, se vuelve una apriorística de la identificación: hay quien tiene el poder y quien obedece, sujetos ambos ha ser dominados o dominantes –el nombre propio es su portador nuevamente (pero el portador del poder mismificado¹⁷⁴)– en la búsqueda del camino y su extensión, confundiendo con la cosa, repitiéndose el sendero por la *univocidad de la función*, abstracción de las abstracciones: «*xRy*», una función proposicional completamente general¹⁷⁵: expresión cosmética: un *x*

¹⁷⁰ “...puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se evapora en el aire».” Marshall Berman. *Brindis por la modernidad*. En: Nicolás Casullo. Op. Cit. P.67.

¹⁷¹ “Los hombres habían tenido siempre que elegir entre su sumisión a la naturaleza y la de la naturaleza al Sí.” Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.48.

¹⁷² “(...) el iluminismo es más totalitario que ningún otro sistema. Su falsedad no reside en aquello que siempre le han reprochado sus enemigos románticos –método analítico, reducción a los elementos, reflexión disolvente–, sino en aquello por lo cual el proceso se halla decidido por anticipado. Cuando en el operar matemático lo desconocido se convierte en la incógnita de una ecuación, es ya caracterizado como archiconocido aun antes de que se haya determinado su valor.” Op. Cit. P.39.

¹⁷³ Si la operación de juzgar puede caracterizarse por un conocimiento del mundo, reificado el pensamiento (por tanto, reducidas las cualidades de un sujeto a funciones proposicionales y el sujeto mismo a incógnita), deja de tener relación con la experiencia, no es contingente. Por lo cual, la posibilidad de enunciados sintéticos se anula, como dicen Horkheimer y Adorno.

¹⁷⁴ Frente a dos enunciados de identidad, formalmente iguales, como «*a = a*» y «*a = b*» (el primero analítico, necesario y verdadero a priori; el segundo, sintético, contingente, verdadero a posteriori), la diferencia en el valor cognoscitivo se anula, reduciéndose al mismo al reificarse el sujeto. Si creyésemos que la relación de identidad entre *a* y *b* es una relación con el objeto que denota (*a* saber, el portador de ese nombre), no diferiría cognoscitivamente en nada respecto de la oración de identidad «*a = a*», siempre que la primera oración fuera verdadera, implicándose una relación, no tanto entre nombres propios como de una cosa consigo misma (Ver *paradoja de la identidad* en: Gottlob Frege. *Sobre sentido y referencia*. En: Estudios sobre semántica. Barcelona. Ariel. 1971. Pp.49-51.).

se relaciona con un *y*, algo está en relación con algo, como puede también todo estar en relación con todo ¹⁷⁶. Se realiza la angustia más antigua, la de la pérdida del nombre: “Ese nuevo objeto contiene el aniquilamiento del primero, o sea, la experiencia hecha con él...” ¹⁷⁷ (“Indetenible no es sólo el iluminismo del siglo XVIII, como ha sido reconocido por Hegel, sino, como nadie mejor que él lo ha sabido, el movimiento mismo del pensamiento. En el conocimiento más ínfimo, así como en el más elevado, se halla implícita la noción de su distancia respecto a la realidad, que convierte al apologista en un mentiroso” ¹⁷⁸ .): una destinación que al negarse en su continuo aplazamiento vuelve el rostro a su performatividad, *acabándose* sobre la marcha en el cumplimiento del prefijo. La repetición de lo anterior ¹⁷⁹.

(Schiller: la memoria de lo sublime).

“Nadie negará que el hombre físico está más seguro y mejor provisto en los pastos de Batavia que bajo el cráter traidor del Vesubio, y que los cálculos del entendimiento, que quiere concebir y ordenar, se cumplen mejor en un huerto regular que en un paisaje natural silvestre. Pero el hombre tiene aún otra necesidad que no es la de vivir y darse buena vida, y otra determinación que la de comprender los fenómenos que le rodean.” ¹⁸⁰

Doble destinación del hombre que –en la vertiente feliz de la humanidad, y en lo que le toca como promesa que se entroniza en destinación moral– conduce (guía) a la libertad humana, pues busca la educación del hombre, en cuanto a su propia constitución originaria, en el dominio de la naturaleza omnipotente, en la distancia para con ella ¹⁸¹, haciéndolo *hombre sin excepción* al anular la violencia en su concepto, sometiéndose así voluntariamente a la misma, pues *el hombre es el ser que quiere*.

Pero como se ha dicho, esta escisión (sensible / racional) como su promesa de

¹⁷⁵ Bertrand Russell. *La filosofía del atomismo lógico*. En: *Lógica y conocimiento*. P.204. No es aquí el lugar, ni yo el indicado, para establecer algún tipo de identificación de la noción de particular de Russell con el *ego cogito* de Descartes “cuya realidad y cuya duración coinciden con el instante de su enunciación”. Agamben. Op. Cit. P.22.

¹⁷⁶ “su validez permanente se paga con su separación respecto al contenido que eventualmente las llena, por lo que, gracias a tal separación, pueden referirse a todo contenido posible, tanto a nadie como al mismo Odiseo.” Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.79.

¹⁷⁷ Hegel. En: Giorgio Agamben. Op. Cit. P.41.

¹⁷⁸ Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.34.

¹⁷⁹ “Todo lo que es sólido se evapora en el aire, todo lo que es sagrado se profana, y los hombres, al final, tienen que enfrentarse a... las condiciones reales de sus vidas y sus relaciones con sus semejantes.” Marx. Citado en: Berman. Op. Cit. P.73.

¹⁸⁰ Schiller. Op. Cit. P.230.

¹⁸¹ “y como nuestra determinación es sin más regirnos por el código de los espíritus puros, aun con todas las limitaciones sensibles, lo sublime tiene que añadirse, pues, a lo bello para hacer de la educación estética un todo completo y para ampliar, conforme a la totalidad de alcance de nuestra determinación y, por tanto, incluso más allá del mundo sensible, la capacidad de sentir que es propia del corazón del hombre”. Op. Cit. P.235.

unidad, no se realiza sino, como unión de la unidad perdida, en la *belleza ideal*: promesa de unión que Kant, divide entre el sujeto trascendental y el yo empírico. Identificándose éste, a decir de Giorgio Agamben, con *el viejo sujeto de la experiencia*, aquel que experimentaba el límite que separa el saber humano del saber divino con la muerte, incapaz, en Kant, de fundar un conocimiento verdadero, y el *yo pienso*, “sin el cual la experiencia ya no sería conocimiento, sino solamente «una rapsodia de percepciones»”. De esta manera, la facultad de conocer estaría cifrada en una interpenetración de intuición sensible y conciencia trascendental; siendo ésta la condición de todo conocimiento, pero insustanciable en sí como una unidad, pues sólo es dable en el pensamiento¹⁸². Schiller, al repensar la escisión, parte de estas disquisiciones que sitúan al hombre respecto de la divinidad en una distancia infinita. Sumergidos en su necesidad natural de temperamentos sensibles, la posibilidad de un pasaje a la racionalidad (y el final acabamiento de la libertad estética en libertad moral), estaría cumplido en la acción recíproca de los impulsos racional y sensible, en un tercer impulso: el del juego, siendo la cultura moral, garante de la libertad. El hombre escindido se separa de la naturaleza reconociéndola en lo diferente a sí mismo (no-yo irreconciliable¹⁸³) e identificándose en su *reunión* idéntica en distancia, equidistante: “El hombre formado moralmente, y sólo éste, es por completo libre. O bien es superior a la naturaleza como poder, o bien está de acuerdo con ella. Nada de lo que ejerce en él es violencia, pues, antes de que llegue hasta él, ya se ha convertido en *su propia acción*, y la naturaleza dinámica nunca le alcanza a él mismo, porque él, actuando libremente, se separa de todo lo que ella pueda alcanzar”¹⁸⁴. Posibilidad de un pasaje desde la sensibilidad a la racionalidad que lo aísla y asila -*como a un infante su redil*- frente a la angustia de la supresión de su humanidad: que se daría con el *padecimiento* de la violencia; humanidad que se funda en la voluntad como carácter genérico del hombre y no sólo en la tentativa del método hacia la *naturaleza dinámica*, lo que “hace patente la imposibilidad absoluta de explicar mediante *leyes de la naturaleza la naturaleza misma* y de hacer valer para su reino [considerado como un todo] lo que tiene validez *en su reino*”¹⁸⁵, pues la naturaleza es inaprehensible y sobrepasa el entendimiento del hombre. Lo *permanente en el cambio*, es sólo aprehensible en la medida del reconocimiento de que esta condición de la naturaleza es condición a la vez del hombre, como *persona y estado*; el Yo y sus determinaciones, que son fundamento de su temple sensible, se contaminan mutuamente: en la persona muda el estado, y en el estado, permanece la persona. El

¹⁸² En: Giorgio Agamben. Op. Cit. Pp.37-40.

¹⁸³ En el iluminismo “La palabra naturaleza no designa sólo el dominio de la existencia ‘física’, la realidad (material) en la que habría que distinguir la ‘intelectual’ o la ‘espiritual’. El término no se refiere al ser de las cosas, sino al origen y a la fundación de las verdades. Pertenecen a la ‘naturaleza’, sin prejuicio de su contenido, todas las verdades susceptibles de fundación puramente immanente, que no exigen ninguna revelación trascendente, que son por sí mismas ciertas y evidentes.” Alain Touraine. *Las luces de la razón*. En: *Crítica de la modernidad*. Bs. As. FCE. 2000. P.22.

¹⁸⁴ Schiller. Op. Cit. P.220.

¹⁸⁵ Op. Cit. P.232-233.

hombre está hecho de una permanencia en la que actúa la mutabilidad de sus estados como ser finito. Desequilibrio que sólo en el ser infinito, sujeto absoluto, o dios, permanecen junto con la personalidad. La causa de estas determinaciones en la persona serían los influjos del tiempo, o del devenir (“la sucesión es la condición de que algo suceda”¹⁸⁶) medido en la historia. Así, el hombre, en su distanciamiento y abstracción –al poner en lugar de las bellezas la Belleza–, se plantea como *permanente en el cambio* y somete la multiplicidad del mundo a la unidad del yo. La violencia –en tanto ejercicio del poder–, en la delimitación de la realidad natural (y el reconocimiento del imposible), se cancela al establecerse la *equidistancia* para con lo irracional, inaprehensible, lo horrible: “todo, dice el refrán, tiene remedio menos la muerte. Pero esta única excepción, si lo es realmente en el sentido más riguroso, suprimiría todo el concepto del hombre. Este no puede ser jamás el ser que quiere si se da *un solo caso* en el que absolutamente «tenga que» lo que no quiere. Esto, lo único horrible, *con respecto a lo cual «tiene que» y no quiere*, le acompañará como un fantasma y, como sucede de hecho en la mayoría de los hombres, le entregará como presa a los horrores ciegos de la fantasía”¹⁸⁷. La visualización de lo horrible como la frontera circular de la realidad donde el hombre es centro¹⁸⁸, acecha a la *educación* (a la cultura como agente de la libertad) tendiendo de este modo a la ruina de su libertad –o esa ruina es una inminencia suspendida: la lucha en contra de la *excepción* en la cual es siempre susceptible de caer, obliga al ejercicio de la violencia para con lo uno: la cultura es guión de la naturaleza. El sujeto se sustrae al mundo para alejarse del fantasma que le acompaña, excluyéndolo de la experiencia, evitando que se dé aquel caso en el que absolutamente «tenga que» lo que no quiere, excluyendo su acontecimiento que significaría su ruina, su desmoronamiento¹⁸⁹, excluyendo, a fin de cuentas, la experiencia misma: este alejamiento de la experiencia en la reflexión de Schiller, en pro de una “firme base de conocimiento que nada pueda conmover”, se ve justificado en que: “el que no se atreva a salir de la realidad efectiva nunca conquistará la verdad”¹⁹⁰.

La fantasía, tomada como dicho acontecimiento de la ruina de la libertad, se suspende, y con anularse la fantasía, se anula también la experiencia del límite (otorgada en el sueño como una verdad inefable), haciéndose una metafísica mensurada, por así decirlo, y situando al fantasma en el horror a lo inaprehensible, ese “miedo a la muerte y a

¹⁸⁶ *Sobre la educación estética del hombre*. Op.cit. Pp.135.

¹⁸⁷ Op. Cit. P.219.

¹⁸⁸ “Mientras el hombre era tan sólo esclavo de la necesidad física y seguía sin encontrar salida del estrecho círculo de las necesidades, mientras no presentía aún en su pecho la alta libertad *de su daimon*, la naturaleza *inaprehensible* no podía recordarle sino las limitaciones de su fuerza de representación, y la naturaleza *corruptible* su impotencia física. El hombre tenía que pasar, pues, junto a la primera con el ánimo encogido y apartarse de la segunda con espanto.” Op. Cit. P.228.

¹⁸⁹ “...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).” En: Déotte. Op. Cit. P.25.

¹⁹⁰ Schiller. Op. Cit. Pp. 134.

la destrucción, [que] se halla estrechamente ligado a una promesa de felicidad por la que la civilización se ha visto amenazada en todo instante”¹⁹¹. Promesa de la que Schiller hace gala al repensar la escisión de los impulsos sensible y racional en el hombre, con relación a la violencia (que lo suprime en concepto), pero encontrando una posibilidad sublime, por la mediación del impulso del juego que se orienta “a suprimir el tiempo en el tiempo”, sustrayéndolo a las redes de lo sensible en que la belleza, al cabo, tiende a envolverlo. En Schiller, la posibilidad de una experiencia, está descartada de plano, pues, de otro modo, el hombre padecería violencia: lo que cifraría el fracaso de su conocimiento¹⁹². El camino al conocimiento por medio del método es desestimado, como se comprende del establecimiento imposible de leyes naturales que objetivan a la naturaleza que de por sí es inabarcable. Un conocimiento de la verdad está dado sólo en la medida de lo inexperimentable, de una revolución completa de la sensibilidad, de un nuevo *páthêma*, tal vez de “un *páthêma* indecible donde el iniciado efectuaba la experiencia de su propia muerte («conoce el fin de la vida», dice Píndaro) y adquiriría así «previsiones más dulces con respecto a la muerte y al término del tiempo»¹⁹³: quien camina cara al cielo como si mirara para atrás.

(el narrador: su experiencia suspendida)

La penumbra de la cual saldrá la imagen, desde la cual sobrevendrá la memoria: un acontecimiento que cae de improviso, súbitamente, ejerciendo una *atracción de violencia irresistible*: “La belleza, bajo la figura de la diosa Calipso, ha hechizado al intrépido hijo de Ulises y, mediante el poder de sus encantos, le mantiene prolongadamente prisionero en su isla. Durante mucho tiempo cree éste rendir homenaje a una divinidad inmortal, cuando tan sólo está en los brazos del placer; pero, de repente, una impresión sublime se apodera de él bajo la figura de Mentor, *recuerda entonces que está destinado a algo mejor, se lanza a las olas y es libre*”¹⁹⁴. La indecible participación de la memoria y el destino abre la *inconmensurabilidad* del mar. Pues es el viaje la metáfora misma de su llegada (a saber, de la vida que *se extingue*, de la muerte), la posibilidad de traer de nuevo a presencia lo que siempre ha estado oculto, hecho un nudo de sabiduría en el intervalo inexistente del corazón, el *lugar de la memoria*, apropiándose así del curso del mundo y, para con la desaparición de éste, “reconciliarse con la violencia de la muerte”. En su cercana lejanía, “el *recuerdo* funda la cadena de la tradición que se retransmite de generación en generación (...) Funda la red compuesta en última instancia por todas las

¹⁹¹ Horkheimer y Adorno. Op. Cit. P.50.

¹⁹² Sobre Kant: “...el planteamiento más riguroso del problema de la experiencia termina fundando su posibilidad a través de la posición de lo inexperimentable. Pero la tenacidad con que Kant defiende el desdoblamiento del yo contra toda confusión y todo desborde muestra cómo advirtió la misma condición de posibilidad de un conocimiento justamente en esa puntillosa tarea de agrimensor, que delimitaba desde todos los ángulos esa dimensión trascendental que «obtiene su nombre de que linda con lo trascendente, y que por eso se halla en peligro de caer no sólo en lo suprasensible, sino en lo que está completamente privado de sentido». Agamben. Pp.39-40.

¹⁹³ Op. Cit. P.19.

¹⁹⁴ Schiller. Op. Cit. P.227. El subrayado es mío.

historias. Una se enlaza con la otra”¹⁹⁵, una muerte con la otra, como una vida con las demás, pues en el principio del nombre de Mentor, están su experiencia y la que se vuelve a vivir en Telémaco, tornándose el «saber consejo» en experiencia propia, como también en la de aquellos que escucharán su historia: un yo indiscriminado. *El recuerdo es la libertad del pasado*¹⁹⁶, la libertad de disponer de la muerte, pues una vida está fundada, como una experiencia, en lo vivido: cancelación de la vida por la vida, una especie de sacrificio en que el sacrificio no existe pues se reconcilia la muerte entre las manos¹⁹⁷: “su talento es de poder narrar su vida y su dignidad; la *totalidad* de su vida. El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida. (...) El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo”¹⁹⁸ en un intervalo inexistente, sublime: el que viaja de la presencia a la memoria, siendo ésta la cercana lejanía del recuerdo que abre la inconmensurabilidad del mar¹⁹⁹: *lo interior, es decir, lo ininscrito*²⁰⁰, el relato como manifestación de lo difuso e inexperimentable, el dato que se sustrae de un juez, que no lo solicita ni requiere, pues “el recuerdo dice del acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más”²⁰¹, la autoridad de lo inolvidable, de la muerte que es *la sanción de todo lo que el narrador puede referir*²⁰², de la muerte que es juez y tradición como eternidad: la experiencia suspendida.

(la narración del museo)

Experiencia, que como hemos visto, desde la unión de los saberes divino y humano anulándose el límite que es la muerte (*ego cogito*), hacia la separación de éste en sujetos trascendental y empírico de los que Schiller busca su unión a través de una memoria de lo sublime, se manifiesta como la experiencia de lo inexperimentable, de «un provenir de» y un «ir a través de»²⁰³ la memoria olvidado: “*Lo que era mediación es entonces*

¹⁹⁵ Walter Benjamin. *El narrador*. En: Iluminaciones IV. Bs. As. Editorial Taurus. P.124.

¹⁹⁶ Maurice Blanchot. *La soledad esencial*. En: El espacio literario. Bs. As. Paidós. 1969. P.24.

¹⁹⁷ “En el auténtico narrar, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado.” Benjamin. Op. Cit. P.134.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ “Lo único cierto es que está, en tanto curso del mundo, fuera de todas las categorías históricas propiamente dichas. La época en que el ser humano pudo crearse en consonancia con la naturaleza, dice Lesskow [*en la cita que da principio a este trabajo*. P.3.], ha expirado. A esa edad del mundo Schiller llamó el tiempo de la poesía ingenua. El narrador le guarda fidelidad, y su mirada no se aparta de ese cuadrante ante el cual se mueve esa procesión de criaturas, y en la que, según el caso, la muerte va a la cabeza, o bien es el último y miserable rezagado.” Op. Cit. P.124.

²⁰⁰ Déotte. W. Benjamin *¿se puede todavía hablar de experiencia?* Op. Cit. P.196.

²⁰¹ Blanchot. Ibid.

²⁰² Benjamin. P.121.

*experimentado como separación, lo que era vínculo no relaciona ni desliga, lo que iba desde el presente a la presencia recordada, devenir productivo que nos volvía todas las cosas en imagen, es el movimiento estéril, el vaivén incesante por el que, descendidos al olvido, ya ni olvidamos; olvidamos sin posibilidad de olvidar, suspendidos entre todo recuerdo y toda ausencia de recuerdo.”*²⁰⁴ El guión que separa y guía entre el hombre y el mundo que lo circunda, la muerte que lo circunda, un límite vuelto circular: la ruina como una inminencia suspendida. Pero esto no sólo en lo que tenga relación con lo difuso de una concepción de la lejanía, también con el procedimiento de su desmoronarse, con la cercanía de una continuidad, pues *la sucesión es la condición de que algo suceda*, como diría Schiller, o la repetición que precede a la inscripción, la inscripción que precede al acontecimiento, el acontecimiento que precede al lugar de la memoria: al corazón marmóreo.

Es el museo, como participación del encadenamiento y la reserva²⁰⁵, una narración del valor aurático de la obra de arte patrimonial. Una secularización y metáfora de la suspensión, lo interior circundado en virtud de lo foráneo como exposición o valor exhibitivo que asume la reproducción en tanto los museos sean colecciones de fragmentos (una singular especie de la melancolía), colecciones de la acogida ruina de lo antiguo, y también, por excelencia, un espacio público, que trabaja, como la obra, desde la publicidad, aunque, tal vez, sea *con* la publicidad, pero en cualquier caso, que trabaja siempre en su interior desde el afuera: las obras son *documentos materiales* arruinados envueltos en un *material mnésico* que inscribe su hecho genético a manera de puesta en forma de un saber cultural, de apertura al encadenamiento de una tradición distinta a la de la muerte, una tradición, por así decir, de la vida del arte que se suspende, o de la historia, una tradición de la cercanía del aura. Un museo es una historiografía como una genealogía de un nosotros indistinto e inmemorial como memorable; variante de la publicidad donde la historia (política, humana, del arte, o, siempre política) se neutraliza en el *encierro del museo historicista*²⁰⁶, “lo único cierto es que está, en tanto curso del mundo, fuera de todas las categorías históricas propiamente dichas”²⁰⁷; dividiéndose entre la cultura y lo a-presente, como el lugar de la *rememoración*, consagrada a muchos acontecimientos dispersos. Y esta índole *dispersa* de la rememoración en el museo, es la que sitúa su especial concepción del aura de las obras, pues si “la unicidad de la obra de

²⁰³ “ex–per–ientia, un «provenir-de y un ir-a-través-de». Agamben. P.42.

²⁰⁴ Blanchot. Citado en: Déotte. Op. Cit. P.197.

²⁰⁵ Encadenamiento que en la narración vincula una historia con otra, una vida y otra, y reserva que el oyente guarda frente a la narración, posibilitando la memoria.

²⁰⁶ “Todo esto explica el lenguaje bastante abstracto con el cual el moderno se refiere al «pasado». Las épocas pierden sus rasgos distintivos. La memoria histórica es reemplazada por la afinidad heroica del presente con los extremos de la historia: un sentido del tiempo en el cual la decadencia se reconoce a sí misma en la barbarie, lo salvaje y lo primitivo.” Habermas. Op. Cit. P.133.

²⁰⁷ Benjamin. Op. Cit. P.123.

arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición”²⁰⁸ que encontraba en el culto su autenticidad –y el aura era la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporal (como también una pérdida del aura), manifestándose *lo esencialmente lejano en lo inaccesible*²⁰⁹ –, con el museo se truecan por la intención de acercar espacial y humanamente las obras al gran público de las ciudades, eliminándose la lejanía y el recogimiento, transformándose este último en un gesto burgués del buen gusto, y el valor de culto mudado en adjudicación de origen, la autenticidad secularizada del coleccionista, para dar el paso a la exhibición en el museo: subproducto de los medios de comunicación de masas²¹⁰.

Sin embargo, el museo no es una actividad de masas en el sentido en que lo pudiera ser el cine²¹¹. La visita a un museo es de pequeños grupos, o individual, según el caso, pero, como en la recepción dispersa de la masa, una lejanía de la experiencia (*en que todas las cosas, sea cual sea su origen, se volverán próximas, por objetivación del saber*), su cercanía inexperimentable (*que supone un barrido desatento, abierta a la experiencia de lo lejano*). O, como dice Déotte, *exposiciones de focalización y exposiciones flotantes*: las dos formas que permite la narración del museo. Todo cruzado por la fantasmagoría del encadenamiento, la de una bella totalidad, “como si una experiencia auténtica, colectiva, del pasado como de lo actual, fuera evidente”: una experiencia de antemano, experiencia de la ceniza de la ruina: “no se puede ser tocado más que por lo que no se ha vivido. Precisamente, porque no ha sido vivido, pero es un acontecimiento incendiado. En *ceniza*, porque ya era una ruina al llegar y que ya quemó la capacidad de conocimiento de la conciencia²¹². Esto pudo ser registrado objetivamente y archivado. Pero la sola exposición de estos archivos materiales o textuales, la de las réplicas muertas del recuerdo de la experiencia vivida... no nos permitirá salvar el pasado”.²¹³ Una experiencia anulada (una incapacidad para levantar la vista), *absurda*, una narración muda, pues no permite el inicio de una nueva narración, en

²⁰⁸ La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Op. Cit. P.25.

²⁰⁹ Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. En: *Iluminaciones II*. Bs. As. Editorial Taurus. P.164.

²¹⁰ Déotte. Op. Cit. P.185.

²¹¹ “No obstante, como observó Walter Benjamin, la era de la «reproductibilidad técnica» no sólo transformó la forma en que se realizaba la creación, convirtiendo las películas y todo lo que surgió de ellas (...) en el arte central del siglo, sino también la forma en que los seres humanos percibían la realidad y experimentaban las obras de creación. No era ya por medio de aquellos actos de culto y de oración laica cuyos templos era los museos, galerías, salas de conciertos y teatros públicos, tan típicos de la civilización burguesa del siglo XIX. El turismo, que ahora llenaba dichos establecimientos con extranjeros más que con nacionales, y la educación eran los últimos baluartes de este tipo de consumo del arte.” Erick Hobsbawm. *La muerte de la vanguardia*. En: *Historia del siglo XX*. Bs. As. Editorial Crítica. 1999. P.513.

²¹² La conciencia “...tiene su sede en una capa cortical del cerebro «quemada en tal grado por la acción de los estímulos» que ofrece condiciones favorables a la recepción de los mismos.” *Sobre algunos temas en Baudelaire*. P.31.

²¹³ Déotte. Op. Cit. P. 190-191.

su ser un nosotros indiscriminado, expropia la memoria: anula el heroísmo; gran ironía del destino del museo, conserva en el interior, lo que de otro modo se dispersaría en el aire: el aura.

(Baudelaire: la experiencia vuelta imposible)

La experiencia, como el aura (su pérdida), es una cuestión de tradición, está fundada en un desarrollo de lo que, en la profundidad de la consciencia, se niega a ser inscrito. Ya hemos visto esto en la figura del narrador, donde se hacía experiencia de las vidas (de su consumición), a través del oído, en el relente suspenso de la lejanía *inaccesible* entre los dedos, fundando el *recuerdo*, la cadena de la *transición* que permite la retransmisión del «saber consejo». Es un «provenir de» y un «ir a través de» la memoria: una finalidad interna. “Obtener experiencia de algo significa: quitarle su novedad, neutralizar su potencial de *shock*”²¹⁴; como vemos, la experiencia se manifiesta a través de la costumbre frente a lo que inestabiliza, al miedo o el terror; trabajo que Freud atribuye a la consciencia. Ésta, tendría la función de “presentarse como defensa frente a los estímulos. (...) proteger las formas de transformación de la energía, que operan en ella específicamente, de la influencia niveladora, esto es, «destrucciona de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior». La amenaza de esas energías es la del *shock*. Cuanto más habitualmente se registra en la consciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática. (...) el terror tiene «su significación» en un «falta de disposición para el miedo»²¹⁵. La consciencia haría que el choque traumático no se convirtiera en terror, transformando al *shock* en vivencia. Siendo “los recuerdos de la experiencia vivida” los recuerdos de *shock*, “de removilización de la superficie de inscripción individual”²¹⁶ –a saber, de la consciencia- para resistirlos a su vez. Una experiencia que, según Déotte -en relación con la experiencia de *lo narrado*-, es una experiencia cosificada. Pues si lo narrado se afirmaba en su finalidad interna (la del encadenamiento como afirmación de una continuidad), la «experiencia de lo vivido» tiene una finalidad quebrada (*un ruidaje de finalidad*), una experiencia inauténtica (*que se produzca un shock implica siempre una falla en la experiencia*²¹⁷) que se manifiesta inenarrable. Tal es la experiencia de lo vivido en las muchedumbres en que se sumerge Baudelaire: “No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede ofrecerse una orgía de vitalidad a expensas del género humano quien en la cuna tuvo un hada que le insufló el gusto por el disfraz y las máscaras, el odio por el hogar y la pasión por los viajes.”²¹⁸

Ahora bien, esta frecuentación de lo monstruoso (*este ideal obsesivo nace cuando uno frecuenta las ciudades monstruosas...*²¹⁹) presupone una condición especial de la

²¹⁴ Agamben. P.55.

²¹⁵ Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Op. Cit. P.130.

²¹⁶ Déotte. P.193.

²¹⁷ Agamben. Ibid.

²¹⁸ Charles Baudelaire. *Las muchedumbres*. En: *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona. Editorial Bosch. 1987. P.87.

experiencia en la poesía de Baudelaire: quien se somete al *shock* de las multitudes. Si el *shock* significaba siempre una falla en la experiencia, falla que la volvía inauténtica, el vivir en el choque, no puede sino manifestarse en la carencia de experiencia que busca lo inexperimentable como meta.

“Habla [Baudelaire] de un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de espanto. Dicho duelo es el incidente de crear. Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico”²²⁰, cuestión que implica un olvido de la experiencia o la memoria, en tanto auto-consciencia, y que obliga a establecer, para una carencia de experiencia o de memoria (como de aura), otra instancia que se manifestaría en Baudelaire, no ya como el intervalo inexistente de una memoria sublime (que parte de la voluntad), sino de una voluntad otra, que niega la memoria y al sujeto, a la voluntad misma: “un eclipse y una suspensión de la experiencia”²²¹, tal vez una memoria colectiva que se liga a la memoria individual, solitaria (*Yo acudo a ejercitarme solo en mi fantástica esgrima*²²²), lo que pudiera ser la *rememoración* de la que habla Benjamin, que desde Proust nos dice: “sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido «vivido» explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como «vivencia»”; una experiencia tan inexperimentable como inconsciente²²³. La rememoración no tiene que ver con el recuerdo de la narración, y por tanto, con su finalidad interna, que se destruía en la vivencia del *shock*, sino que la rememoración escapa a su inscripción en el tiempo (*alivia al alma del hombre de la obsesión del tiempo*), no uniéndose a esa coherencia de la memoria de lo narrado. Pero no se verá mejor esta nueva experiencia de lo inexperimentable sino *¡en el corazón inmortal que siempre quiere florecer!*²²⁴, en una suerte de inmortalidad más que en la inconsciencia.

“Las correspondencias son las fechas de la rememoración. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. Lo que hace que los días festivos sean grandes e importantes es el encuentro con una vida anterior”²²⁵. Y esta voluntad de unidad es la que se manifiesta como melancolía en Baudelaire, la que parte de la expropiación hacia

²¹⁹ Baudelaire. *Dedicatoria a Arsène Houssaye*. Op. Cit. P.62.

²²⁰ Benjamin. P.132.

²²¹ Agamben. Ibid.

²²² Baudelaire. *El sol*. En: Las Flores del Mal.

²²³ “...el psicoanálisis nos revela justamente que las experiencias más importantes son aquellas que no le pertenecen al sujeto, sino al «ello» (Es). El «ello» no es sin embargo la muerte (...) puesto que ahora el límite de la experiencia se ha invertido: ya no está en dirección a la muerte, sino que retrocede hacia la infancia. En esta inversión del límite, así como en el pasaje de la primera a la tercera persona, debemos descifrar los rasgos de una nueva experiencia.” Agamben. P.54.

²²⁴ *El sol*. Op.cit.

²²⁵ Benjamin. P.156.

la carencia de experiencia de quien se expone sin ninguna defensa a la recepción de los *shocks*, haciendo de esto “una razón de supervivencia”²²⁶, un intento por restituir la experiencia a la humanidad, pero un intento, que, como bien dice Benjamin, es genéticamente inconsolado: “No hay consuelo para quien ya no quiere hacer ninguna experiencia”. No hay consuelo para quien parte expropiado de memoria hacia el recuerdo, pues el corazón en sí mismo está inclinado, como una pendiente. Las correspondencias se inician desde una insuficiencia (*un «aquí» en el que lo insuficiente se hace acontecimiento*) cuando el hombre está desligado de lo divino, de la inmortalidad que quiere florecer. Las correspondencias como vía a la experiencia, se muestran también como una ausencia de camino, una aporía²²⁷. No hay la presencia transitoria de la memoria. La experiencia vuelta imposible²²⁸, inenarrable, sin belleza, si reconocemos lo bello en una idea de la lejanía inaccesible, aquello que nos obliga a levantar la vista: “La experiencia de ésta consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista”²²⁹. (*El hombre pasa a través de bosques de símbolos / que lo observan con miradas familiares*). ¿Pero podemos situar en el lugar de esta familiaridad un sentimiento del aura, dada su índole misteriosa? De hacerlo, como Benjamin, deberíamos reconocer una especie de valor de culto, o elementos culturales en las correspondencias, “las correspondencias representan la instancia ante la cual el objeto del arte aparece como fielmente reproducible, esto es por completo aporético”²³⁰, eso de indefinible que hay en las cosas. La mimesis de lo difuso. Mimesis que desde su insuficiencia se hace acontecimiento. La poesía en Baudelaire, afirma algo inconmensurable, una especie de murmullo (tal al que en la noche no deja de transitar subterráneamente en las monstruosas ciudades) que por siempre anduvo rondando. Benjamin dice: “Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del *shock*”²³¹, pero, no será más bien esto, que -si existe un lugar misterioso, difuso, un horror latente (*latens*: escondido, oculto), un intervalo inexistente- toda manifestación artística es una pérdida del aura (como de la memoria), y Baudelaire no hizo más que reconocerlo, o recordarlo.²³²

²²⁶ Agamben. P.55.

²²⁷ “El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hábito de prehistoria. Ningún aura.” Benjamin. P.160.

²²⁸ “La experiencia «verdadera» se retira en la noche, es la de la ensoñación inconsciente, de las correspondencias, de la memoria involuntaria proustiana, de la rememoración o, más bien de la *anamnesis*.” Déotte. P.192.

²²⁹ Benjamin. P.163.

²³⁰ Benjamin. P. 156.

²³¹ P.170.

“Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del Yo al El, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo.”²³³

La luz que baña el nudo (como al corazón tras abierto el pecho) se hace símbolo que asalta en la vertiente feliz de lo aparecido y se presenta -presente en la medida en que el recuerdo es su ausentarse: invocación-; símbolo de inmortalidad que anula las distancias --pero un pecho abierto deja escapar el espíritu.)

(un deseo sin experiencia)

“Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia «verdadera» en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas. (...) Está muy claro que no partieron de la existencia del hombre en la sociedad. Se reclamaban de la literatura, mejor aún, de la naturaleza, y por último, con cierta preferencia, de la edad mítica.”²³⁴

Claramente, si hay un problema que cruce este trabajo sobre la modernidad y su relación con el después, es el de la experiencia, que como he tratado de mostrar, es un problema que tiene una raigambre mucho mayor, pre-histórica. Cuestión de lejanías inaproximables e inaccesibles, problema que se atestigua, como afirma Jean-Louis Déotte, en la estética, como fundamento de la estética misma, tomando, en el siglo XX, características insospechadas con la proliferación de nuevos medios de comunicación masiva (junto a técnicas de reproducción impensables, para un espíritu clásico, en el arte, que obligaron a sustituir categorías de belleza, antigüedad o novedad, sometidas las obras a su consumo²³⁵). Un cambio brutal en la superficie de inscripción, que tiene que adaptarse al increíblemente fugaz paso de los datos que configuran la sobre-información, una cercanía terrible en relación con la prolongación del problema tratado. Las cosas

²³² “Lo que va a llevar a la onto-estética de W. Benjamin hacia la búsqueda de entidades pasadas decisivas, en acto, altamente finalizadas, más incluso que como puede serlo una obra de arte, de las huellas del paso de una realidad eminente.” Déotte. P.191.

²³³ Blanchot. *La soledad esencial*. En: *El espacio literario*. Barcelona . Paidós. 1992. P.27.

²³⁴ Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Op. Cit. P.124-125.

²³⁵ “Medir el mérito por la cronología nunca había convenido al arte: las obras de creación nunca habían sido mejores simplemente porque fueran antiguas, como pensaron en el Renacimiento, o porque fuesen más recientes que otras, como sostenían los vanguardistas. Este último criterio se convirtió en absurdo a finales del siglo XX, al mezclarse con los intereses económicos de las industrias de consumo que obtenían sus beneficios del corto ciclo de la moda con ventas instantáneas y en masa de artículos para un uso breve e intensivo.” Erick Hobsbawm. *La muerte de la vanguardia*. En: *Historia del siglo XX*. Bs. As. Crítica. 1999. P.514.

pueden pensarse en una relación inversa: mientras a más información es el hombre expuesto, menos experiencia tiene, a menor lejanía, mayor dispersión. Pero, la cuestión importante en realidad es cómo la experiencia, en razón de Giorgio Agamben, se expropia por medio de la razón²³⁶ (desde la desaparición del límite entre los saberes humano y divino, expropiándose la experiencia del límite, que es la muerte) en aras de una separación *emblemática*, que buscaba establecer una ontología común mediante un deseo universalizante de prosperidad, que hasta finales de siglo y principios de éste se atestigua: “lo que caracteriza al tiempo presente es que toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable (...) resulta particularmente instructiva una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico”²³⁷. Pero como se dijo; ya en el principio de la razón estaba la división y las jerarquías y, evidentemente, las prácticas del dominio. Entonces, la formulación del deseo iluminista, reconociendo que el deseo pertenece a los órdenes de la experiencia, era una formulación desde un principio afincada en el vacío (*lo que deseamos en la juventud se cumple en la edad avanzada* – Goethe), pues con la expropiación de la experiencia lo único que se consiguió fue anular el camino hacia la consumación del deseo de luz, en el acercamiento a la luz como metáfora de la ceguera. “Cuanto más lejos alcance un deseo en el tiempo, tanto mejor podremos esperar su cumplimiento. Pero lo que nos conduce a la lejanía del tiempo es la experiencia que los llena y estructura. Por eso el deseo cumplido es la corona que se destina a la experiencia”²³⁸, dejando sólo y absolutamente su diferimiento, la promesa de un mañana (de un después). Pues, por lo visto, ninguna cabeza ha sido coronada aún. Tal vez aquí haya algo así como una esperanza (una fe y una espera) “donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura”, la conservación de su capacidad germinativa. El corazón inmortal que siempre quiere florecer.

“Esta vida es un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama.”

²³⁶ “La sociedad moderna del tipo que nos es familiar debe su dinámica propia a la forma de sus valores propios. Todo lo que establece como identidad sirve para aportar posibilidades limitadas de intercambio y sustitución, espera de oportunidades. Esto incluye que en las descripciones del mundo y autodescripciones de la sociedad se puedan intercambiar fundamentos, siempre que se les pueda identificar; por ejemplo, sustituir el concepto de sustancia por el de función o la idea de un *a priori* decisivo por procesos históricos de autovinculación temporal de los sistemas. La consecuencia inevitable es que, como enseñó el Romanticismo, ya no se puede confiar en el decorado del mundo. Interviene de forma infernal en cualquier acontecimiento, por racional que sea. El sistema de referencia de la poesía se concede preferencia ante toda referencia ajena, pero sólo para hacerlo aparecer ambiguo. Y ésta fue a su vez la solución a otro problema, a un problema de tiempo. Porque del futuro ahora sólo se puede saber que será distinto del pasado. De ahí que toda deducción sea no concluyente, que todas las formas vayan equipadas de un índice temporal y el presente se convierta en un valor límite que sustenta la unidad de la diferencia entre pasado y futuro y precisamente por eso funcione en el tiempo como el tercero excluido y ya no pueda ser localizado. Y toso esto se sabe, sin que la sociología lo sepa, desde hace doscientos años. «Estamos», se puede leer en Novalis, «fuera del tiempo de las formas generalmente válidas».” Niklas Luhmann. *La modernidad de la sociedad moderna*. En: Observaciones de la modernidad. Barcelona. Paidós. 1997. Pp.46-47.

²³⁷ Pp.9-10.

²³⁸ Benjamin. P.152.

Charles Baudelaire.

Anywhere out of the world.

(apéndices: bibliografía)

I.

16/1 (Dieciséis fotogramas por segundo: al ritmo del cine mudo).

Ades, Dawn: Fotomontaje. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2002.

Albèra, Francisco: Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme. Barcelona. Paidós. 1998.

Andrew, Dudley: Las principales teorías cinematográficas. Madrid. RIALP. 1993.

Artaud, Antonin: El cine. Madrid. Alianza. 1992.

Anger, Kenneth: Hollywood Babilonia. Barcelona. Tusquets. 1994.

Bazin, André; ¿Qué es el cine?. Madrid. RIALP. 2004.

Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1983.

Bürger, Peter: Teoría de la vanguardia. Barcelona. Península. 1987.

Clark, Toby: Arte y propaganda en el siglo XX. Madrid. Akal. 2000.

Deleuze, Gilles: La imagen movimiento. Estudios sobre cine I. Barcelona. Paidós. 1991.

Eisenstein, Serguéi: *Montaje 1938*. En: Anotaciones de un director de cine. Moscú, Progreso.

Eisner, Lotte: La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Madrid. Cátedra. 1988.

Kracauer, Siegfried: De Caligari a Hitler. Buenos Aires. Nueva visión. 1961.

Metz, Christian: *La gran sintagmática del film narrativo*. En: Análisis estructural del relato. México. Coyoacán. 2002.

Pérez Estremeda, Manuel: Fleischmann, Kluge, Schlöndorff, Straub. ¿un nuevo cine alemán? Paidós. Barcelona. 2004.

Rohmer, Eric: El gusto por la belleza. Barcelona. Paidós. 2000.

Sánchez-Biosca, Vicente: Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona. Paidós. 2004.

Sarlo, Beatriz: La imaginación técnica. Buenos Aires. Nueva visión. 1997.

Sklovski, Viktor: *El arte como artificio*. En: Todorov, Tzvetan: Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México. Siglo XXI. 1970.

Truffaut, François: El cine según Hitchcock. Madrid. Alianza. 1990.

Williams, Raymond: La Política del Modernismo. Buenos Aires. Manatíal. 1997.

II.

Una experiencia del después (Reflexión sobre la modernidad).

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia.* En: Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Bs. As. Adriana Hidalgo editora. 2003.

Bajtín, Mijail. *De los apuntes de 1970-1971.* En: Estética de la creación verbal. México. Siglo veintiuno editores. 1997.

Bauman, Zigmunt. La postmodernidad y sus descontentos. Madrid. Editorial Akal. 2001.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* En: Discursos interrumpidos I. Bs. As. Editorial Taurus. 1986.

_____. *Sobre algunos temas en Baudelaire.* En: Iluminaciones II. Bs. As. Editorial Taurus.

_____. *El narrador.* En: Iluminaciones IV. Bs. As. Editorial Taurus.

Berman, Marshall. *Brindis por la modernidad.* En: Nicolás Casullo. (ed.) El debate modernidad Pos-modernidad. Bs. As. Editorial Punto Sur. 1989.

Casullo, Nicolás et al.: *La Modernidad como autorreflexión; El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas; El lenguaje de la Ilustración.* En: Itinerarios de la Modernidad. Bs. As. Editorial Eudeba. 1999.

Déotte, Jean-Louis. Catástrofe y Olvido. Las Ruinas, Europa, el Museo. Stgo. Editorial Cuarto Propio. 1998.

Frege, Gottlob. *Sobre sentido y referencia.* En: Estudios sobre semántica. Barcelona. Ariel. 1971.

Habermas, Jürgen. *Modernidad, un proyecto incompleto.* En: Nicolás Casullo (ed.) El debate modernidad Pos-modernidad. Bs. As. Editorial Punto Sur. 1989.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. *Concepto de Iluminismo.* En: Dialéctica del Iluminismo. Bs. As. Editorial Sudamericana. 1987.

Hobsbawm, Erick. *La muerte de la vanguardia.* En: Historia del siglo XX. Bs. As. Editorial Crítica. 1999.

Luhmann, Niklas. *La modernidad de la sociedad moderna.* En: Observaciones de la modernidad. Barcelona. Editorial Paidós. 1997.

Russell, Bertrand. *La filosofía del atomismo lógico.* En: Lógica y conocimiento.

Schiller, Friedrich. Escritos sobre estética. Madrid. Editorial Tecnos. 1991.

Touraine, Alain: *Las luces de la razón.* En: Crítica de la modernidad. Bs. As. Editorial FCE. 2000.