

Cecilia Pacella
Silvio Mattoni
(Eds.)

Cuestiones estéticas.
Arte, escritura y pensamiento
contemporáneos



Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos



Cecilia Pacella
Silvio Mattoni

(Eds.)

ciffyh
Centro de Investigaciones
María Salerno de Eumichon
Instituto de Filosofía y Humanidades

Área de
Publicaciones

8offyh
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades



unc

Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos / Cecilia Pacella... [et al.];
Editado por Cecilia Pacella; Silvio Mattoni. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF - (Colecciones del CIFFyH)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1932-1

1. Arte. 2. Filosofía del Arte. I. Pacella, Cecilia II. Pacella, Cecilia, ed. III. Mattoni, Silvio, ed.

CDD 700

Las obras de esta colección se someten a un proceso de evaluación mediante doble referato externo anónimo.



Diseño gráfico y diagramación:

María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

Gestión del proceso de evaluación:

Georgina Ricardi y Guadalupe Fernández (Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, FFyH, UNC) - María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

Comunicación:

Paloma Braverman (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

2026



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)

Cuestiones estéticas.

Arte, escritura y pensamiento
contemporáneos

Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Dra. Alejandra Castro

Vicedecana

Dra. Andrea Bocco

Área de Publicaciones

Coordinador: Bibl. Juan Pablo Gorostiaga

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Lic. Isabel Castro Olañeta

Secretaría Académica: Lic. Guadalupe Fernández

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. María Angélica Vega

Área Filosofía: Dra. Natalia Lorio

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

13 | Prólogo

por Cecilia Pacella y Silvio Mattoni

23 | I. Cuestiones poéticas

25 | La extensión y el instante: el límite del verso en la poesía de Cecilia Pavón

por Cecilia Pacella

37 | Lenguaje, experiencia e imposibilidad. Lecturas críticas en torno a *El collar de fideos* de Roberta Iannamico

por Virginia Cagnolo

57 | Aventura

por Carlos Surghi

71 | II. Cuestiones críticas

73 | La crítica temprana sobre la obra de Héctor Libertella: una lectura metacrítica

por Virginia Acha

105 | Interrupciones en la escritura ensayística de val flores desde un locus de enunciación beligerante y en producción de alianzas amistosas en revueltas

por María Angélica Vega



117 | Northrop Frye y Harold Bloom, hermeneutas de la fe en la vitalidad

por Marco Trucco

137 | Iniciación y contrainiciación en la novelística vonnegutiana

por Romina Victoria Rauber

171 | III. Cuestiones filosóficas

173 | La transmisión figural del cinismo o de cómo una filosofía sobrevive en la literatura

por Candelaria Díaz Gavier

191 | La poesía como dispositivo para la historia del arte

por Mariana Robles

219 | Una lectura sobre *La dialéctica de modernidad y postmodernidad* de Albrecht Wellmer

por Fernando J. Coschica

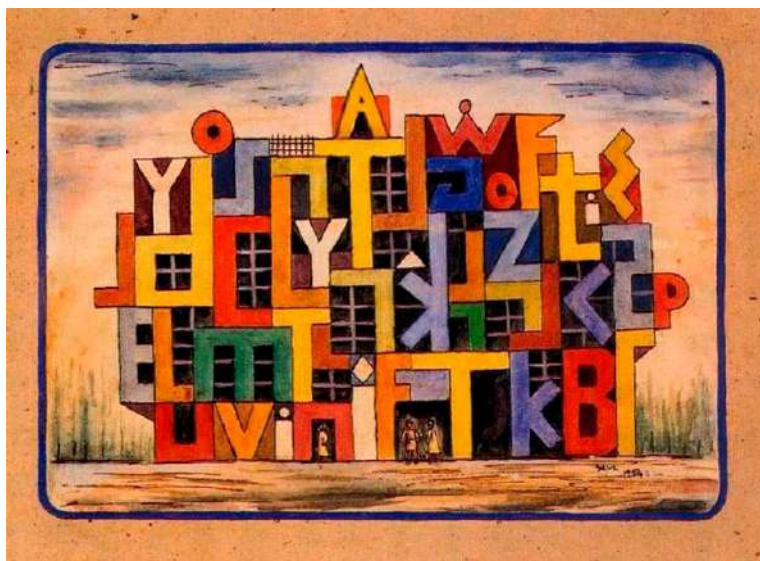
241 | ¿Son representaciones los reels?

por Emilio Garbino

261 | El imán y la cadena: impulso y fuerza del arte

por Silvio Mattoni





Proyecto de fachada para ciudad
Xul Solar (1954)



Prólogo

Cecilia Pacella*

Silvio Mattoni**

El poema no habrá de traicionar
los amordazamientos del pasado
con el murmullo de lo actual
Boris Pasternak, *Mi hermana la vida*

Los trabajos que siguen se desprenden de un proyecto de investigación en equipo que tiene una serie de objetos y que despliega un abanico de cuestiones a su alrededor. Un rápido análisis de su denominación, “Cuestiones estéticas: arte, escritura y pensamiento contemporáneos”, permite desglosar dos series de elementos: por un lado, los objetos de investigación, o sea obras de arte, literatura, poesía, pero también reflexiones filosóficas, teorías del arte y la literatura, e inclusive las maneras del pensamiento que animan la misma escritura artística, poética, estética; y por otro lado, esa palabra que no designa ni objetos de estudio ni teorías o filosofías del arte, ni marcos de referencias, ni crítica literaria, y que es la denominación de “contemporáneos”. Algo en el tiempo, entonces, permitiría unir las cuestiones y las cosas cuestionadas, y esa misma temporalidad habrá de definir el agrupamiento, el diálogo, la relación entre los trabajos particulares, más específicos.

¿Qué significa lo temporal en estos ensayos y estudios, y de qué modo los llega a reunir? Aunque parezca un simple término de uso común, lo contemporáneo no es aquí sencillamente aquello que comparte un presente con nosotros, que enunciamos su copresencia, por así decir. Y aun cuando pueda definir lo que importa para nosotros en el presente, lo contemporáneo más bien desdibuja la supuesta certeza de una situación actual. El presente, en efecto, parece igual para todos pero en verdad se define por lo que deja caer, lo que se pierde, que en cada arte, cada escritura y cada pensamiento define lo que importa atender, recobrar y lanzar hacia adelante. Como tal, el tiempo presente es inasible, entre lo que ya

*Universidad Nacional de Córdoba | cecilia.pacella@unc.edu.ar

** Universidad Nacional de Córdoba / Conicet | silviomattoni@yahoo.com.ar

no es y lo que todavía no se vislumbra, pero lo contemporáneo no es una identidad consigo mismo ni con la mirada que lo define. Extrañamente, lo que llamamos arte contemporáneo o poesía contemporánea o filosofía contemporánea no se identifica con lo más inmediato. Tales objetos pueden haberse escrito, pintado o pensado ayer, pero también hace un siglo, o ser acaso una promesa de algo por venir. Más que ser una respuesta, como un rótulo que clasifica y pone fin a una discusión y a una incertidumbre, lo contemporáneo es la apertura y la condición de dos preguntas irresolubles: ¿qué hace el arte con el tiempo?, ¿qué hace el tiempo con el arte?

Los temas que siguen en este libro son pues objetos del tiempo, y al parecer habría uno para cada cual: artista, crítico o crítica, novelista, poeta, filósofo, filósofa. Sin embargo, las preguntas les corresponden a todos, dentro de una amplia interrogación que indaga sobre lo que quiere decir tal obra, tal pensamiento para uno en este momento, que no pertenece a la cronología sino que está en una serie inconclusa, y en este lugar, que no es del todo geográfico sino que marca una encrucijada entre lo más cercano y lo más distante.

No se puede escribir sino de lo contemporáneo, pero ¿de quiénes somos contemporáneos?, ¿de qué nombres, de qué obras? Tal es la pregunta que se hacía Agamben en su ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?” (2011). Pero su respuesta nietzscheana es que eso no se refiere a la identidad con el presente, sino a un distanciamiento que permite ver lo que actualmente nos interpela. Lo intempestivo, lo inactual indican aquellas obras, libros, modos de pensamiento que permiten ver los contornos de una época, en lo mismo que exhibe, como una estrella se descubre en relación con la oscuridad penetrada por su propio brillo. Dice Agamben:

La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y a la vez toma distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo (2011, pp. 18-19).

Por medio de una suerte de desencastre, una separación y una no coincidencia con lo que se supone actual o con lo que identifica esa denominación que es una época, el contemporáneo expresa aquello que no está a la vista. Y ese desfase puede ser también un desplazamiento, como si dijéramos: la verdad de la novela contemporánea es la poesía, la ver-

dad del arte, su ausencia de evidencia, la verdad de la poesía, una filosofía fragmentaria, etc. Para entender lo que se presenta ante la vista, será preciso mirar lo que esa misma ostensión esconde o disimula, incluso como un pasado que está aflorando, sin manifestarse, en lo que aparece hoy, o hace apenas un siglo. Eso que se recuerda como pasado en las obras que se presentan, que nos interpelan, es sin embargo algo que nunca se vivió, que nunca fue un presente. La atención que se le presta mediante el anacronismo de la mirada contemporánea es una reparación, porque la intensidad de su vivencia fue dada por haberse experimentado distraídamente. El tiempo perdido fue un tiempo que nunca se tuvo con atención, sino que pasaba inadvertido, y ahora, en la escritura del presente, resurge más intensamente, con más significado, que cualquier actualidad, como una repetición cuya primera vez habrá que construir desde su duplicación y su reflejo, mediante la reflexión.

Apunta Agamben: “La atención a lo no vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneo significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos” (2011, p. 27). Por eso, los textos que siguen no solo se sumergen en sus objetos en forma de artículos de investigación, de glosas y de reflexiones sobre poetas, novelistas, activistas, filósofos, artistas, sino que al mismo tiempo se mueven en dirección al ensayo, a la imitación de aquello que llamó su atención. La mimesis estética podría designar así el modo de comportamiento de los ensayos que siguen, porque no se puede hablar, ni mucho menos escribir, estéticamente de lo estético. Según dijera literalmente Adorno en su prólogo y manifiesto “El ensayo como forma”: “difícilmente puede hablarse de algo estético de una manera no estética, despojada de toda semejanza con el asunto, sin caer en la trivialidad ni perder *a priori* contacto con el asunto” (2003, pp. 13-14).

Tampoco es casual que se comience aquí con el acercamiento a la poesía contemporánea en nuestra lengua, en esa forma que le exige el máximo esfuerzo a su modo de exposición para que sea algo más, para que su contenido sea idéntico a su forma, y al final adquiriera la apariencia de la máxima facilidad. Y a esa libertad de apariencia de la poesía le sigue entonces los pasos la prosa libre que dialoga con ella, en su primera expresión que es la glosa, y en su confrontación con la teoría, con la historia del género, con la muy antigua oposición entre poesía y filosofía, que al enfrentarse se vuelven a hermanar. Entre verso y prosa no deja de haber relaciones que se asemejan al problema de la forma y a la cuestión de la

expresión. Lo extenso del significado se choca con el instante de un concepto, que solo puede ser una palabra, es decir, el significante.

El agrupamiento en partes o secciones de los capítulos no debe sugerir que la poesía y la filosofía se contraponen como dos usos diferenciados del lenguaje, ni que la crítica sobrevuela los escritos de los que trata como si describiera un plano de saber que no coincide con el de sus objetos. Antes bien, en la sección llamada “Cuestiones poéticas” no deja de aparecer la instancia filosófica, puesto que la poesía puede ser un tratamiento del lenguaje, una exploración del tiempo y una interrogación sobre el espacio, y sobre todo si se escribe en la misma época de su interpretación, llama a sus interlocutores para que desplieguen de otro modo sus núcleos más íntimos.

El ensayo de Cecilia Pacella, “La extensión y el instante: el límite del verso en la poesía de Cecilia Pavón”, analiza la cuestión de la forma poética, es decir, en qué se asienta una distinción contemporánea entre prosa y verso. Aun cuando parezca un problema de diferenciación formal, referida a la separación potencial o efectiva entre unidades sintácticas y rítmicas, la forma se manifiesta también como un tema. La prosa que permite una extensión, un trayecto imaginario del cuerpo que escribe, se traspone como prosaísmo en el poema que cuenta su propia experiencia de escritura, estableciendo así esa dialéctica entre la extensión y el instante. Entonces el poema, que prescinde de toda métrica porque acaso anuncia que puede prescindir del verso, se encuentra con su forma en esa revelación de un instante privilegiado en medio de la prosa del mundo.

En “Lenguaje, experiencia e imposibilidad”, Virginia Cagnolo revisa las lecturas críticas a que da lugar el libro *El collar de fideos* de Roberta Iannamico. A partir de allí, plantea una indagación de la experiencia referida en esos poemas de apariencia cotidiana pero que traspasan la función comunicativa del lenguaje. La cosa nombrada, que estaría en la presencia de los días, se designa pero también se sustrae en la comunicabilidad no del objeto, sino de su ser, según una oposición que se toma de Walter Benjamin entre uso del lenguaje y estar en el lenguaje. Habría pues en la poesía de Iannamico, leída de ese modo, una facultad mimética del lenguaje que activa lo real sin someterlo a su pura designación o a su señalamiento, puesto que no es una falta del lenguaje lo que daría lugar al poema, en busca de lo que no puede o no logra decir, sino más bien una plenitud de la cosa que se revela en el nombre por la gracia de su forma.

En “Aventura”, Carlos Surghi propone leer la concepción del poema y de la poesía en la obra reunida de Liliana Ponce, donde surgiría más un proceso que la búsqueda de un resultado. Pero ese proceso es la misma escritura, inclusive en su sentido material, de trazo, de grafía como soporte de la belleza. Aunque tal noción proveniente de lecturas orientales no tiñe de exotismo la aventura del poema, sino que precipita su lenguaje en el vacío de los signos, allí donde también se encuentran, como objetos desprendidos de todo suelo, las imágenes de la poesía occidental. La poesía de Ponce se presenta así bajo la forma de una experiencia singular en la cual su propia reflexividad simula una especie de fuga, en sus dos sentidos, como escape hacia adelante, hacia lo inacabado y lo inacabable del poema, y como serie de variaciones sobre cada motivo, variaciones sobre la escritura en tanto que acto sin más.

En la sección de “Cuestiones críticas” se incluyen, por supuesto, los problemas de perspectiva y de puntos de vista de las interpretaciones de la literatura, la narrativa y la poesía, pero igualmente una exploración de los lugares desde los cuales se proponen las lecturas, que puede asumir la forma de actos: bifurcación, desplazamiento, revitalización, iniciación. Por lo tanto, la investigación de las lecturas se convierte, intempestivamente, en filosofía de la crítica.

Virgina Acha analiza “La crítica temprana sobre la obra de Héctor Libertella”, proponiendo una “lectura metacrítica” que habrá de revisar las bifurcaciones que pueden plantearse en esas diversas formas de leer. Pero antes de ello, el capítulo expone las cuestiones conceptuales que inciden en la teoría literaria, la historia literaria, y finalmente la crítica. Desde las primeras lecturas escasas de los libros de Libertella hasta los estudios contemporáneos que profundizan en la significación histórica, estética y poética de su escritura, el ensayo va a discutir en detalle las variaciones que se dieron en esa historia conjetural de la crítica literaria argentina, además de la reflexión sobre ese escritor experimental, quien no fue ajeno a su vez, todo lo contrario, al gesto crítico más intempestivo.

María Angélica Vega escribe en torno a los lugares de enunciación en la escritura ensayística de val flores, quien propuso esa grafía anómala de “interrucciones”, como una práctica de escritura que desacomoda las gramáticas estandarizadas. Entre la minúscula de una firma que desplaza la política de los nombres propios, y esa letra anómala que corta con la repetición de la lengua del poder, siempre jerárquica, jerarquizante, y por

ende inferiorizante, el ensayo también revisa la posición indeterminada, beligerante, desde la cual val flores procura desautomatizar la mirada, la lectura y la escucha, dando lugar, o más bien iluminando lugares donde se van a hacer visibles las tensiones, conexiones y desconexiones entre arte, activismo y teoría.

En el capítulo “Northrop Frye y Harold Bloom, hermeneutas de la fe en la vitalidad”, Marco Trucco se propone hacer una síntesis de las perspectivas de los críticos citados que permita plantear una estética literaria de la vitalidad, es decir, un principio de interpretación de la literatura basado en una vertiente opuesta a la hermenéutica de la sospecha. Así, la poesía que expresa su fuerza vital, cuyos ejemplos y objetos de los críticos analizados serían William Blake y Walt Whitman, no sería una forma de encubrir otras fuerzas, inconscientes, económicas, estructurales, sino antes bien una autoafirmación de la capacidad creativa. Por supuesto, no es inocente esa fuerza de la vitalidad más propia, sino que se enfrenta y se afirma también en relación con otras, como la imaginación y lo real en el pensamiento romántico, que a su vez se conecta originariamente tanto con los críticos estudiados como con sus poetas ejemplares. No se trata pues de negar lo otro ni a los precursores, sino de conocer la propia vitalidad en la experiencia de aquello que la rodea, la precede, en la forma del anuncio, de la influencia, pero también de la promesa. Y en este sentido se entiende en el ensayo la palabra “fe”, en oposición a la dubitativa “sospecha”.

En el capítulo “Iniciación y contrainiciación en la novelística vonnegutiana”, Romina Victoria Rauber expone los principales resultados de una amplia investigación doctoral sobre la obra de Kurt Vonnegut. A partir de teorías antropológicas y filosóficas que definen el concepto de iniciación, se propone estudiar la particular visión de una lectura de ese núcleo problemático en la narrativa de Vonnegut, donde la salida del recorrido iniciático puede resultar deceptiva, exhibiendo en sus tramas la tensión y acaso la incompatibilidad entre las promesas de desarrollo personal, que representan los personajes novelescos, y las expectativas ligadas a mitos ideológicos y sociales. La ironía brinda así una visión menos conciliatoria de la iniciación, que se lee como un proceso ambivalente, más cercano al realismo que a los modelos míticos.

Que la tercera sección se llame “Cuestiones filosóficas” no quiere decir que la estética, y la filosofía que le dio su nombre, esté ausente en las

anteriores, ni que ahora se vuelva el tema excluyente, sino que más bien asume el primer plano esa larga tradición de interpretaciones del mundo, de la historia, de la realidad social, del lenguaje, y también del arte, que de manera más o menos sistemática, más o menos fragmentaria, se propuso como afición y afición a la posibilidad de un saber, que consiste acaso en explorar sus límites y sus condiciones, es decir, las fronteras de su imposibilidad.

En su ensayo sobre la transmisión figural del cinismo, Candelaria Díaz Gavier revisa la larga tradición del cinismo antiguo, sus nuevas interpretaciones filosóficas, como en la genealogía de un modo de vida, por ejemplo, en un seminario de Michel Foucault. De esa manera, puede destacar la figura del cínico, más allá de su origen y su contexto antiguos, para expandir esa noción. Ya desde la Antigüedad, más que una doctrina, el cinismo habrá sido un compendio de relatos, gestos, actitudes, es decir, narraciones en torno a una figura. Y esa actitud, vinculada a una práctica y una ascesis, más que a un supuesto saber, puede convertirse en un atributo figural, y por ende impregnar la larga tradición de su recepción, que permitiría reivindicar su figura en Montaigne o Sade, o en el artista contemporáneo que interpela su propia función, Marcel Duchamp. Ese cinismo universal, acaso difuso, tendrá pues su más vívida supervivencia en la literatura, en ese personaje filosófico que adquiere el carácter de un escritor contemporáneo.

En “La poesía como dispositivo para la historia del arte”, Mariana Roubles investiga el modo en que la poesía puede relacionarse con la historia del arte a partir de un recorrido que revisa dicha historia desde su consolidación en la época de Goethe, con Winckelmann, pasando por el viraje que aporta más allá del relato histórico la perspectiva radical de las imágenes que diseñara Aby Warburg. En ese trayecto dentro de un campo que dio en llamarse historia del arte la narratividad, pensada desde la figura de la antigua retórica, la *écfrasis*, en su origen descripción de cuadros, puede asumir diferentes modos. De allí que se plantea la poesía como un dispositivo narrativo que impulsa con nueva vitalidad, en cada momento, sobre todo en el anuncio de su final, las formas de la historia del arte.

Fernando Coschica revisa detenidamente los planteos sobre el pensamiento estético de Adorno contenidos en un complejo libro de Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Luego de exponer los momentos clave de las observaciones de Wellmer, en contras-

te con otras lecturas de la filosofía de Adorno, en especial las de Susan Buck-Morss y de Vicente Gómez, el capítulo discute en detalle el marco comunicativo en el que se sitúan dichas observaciones, y vuelve a sostener que para Adorno la obra de arte no trasciende la realidad social escindida, irreconciliada, salvo como transcendencia “quebrada”, con lo cual revela y recuerda la dialéctica irresuelta, la contradicción inscrita en la racionalidad y en la realidad.

Con la pregunta que anima el ensayo de Emilio Garbino, “¿Son representaciones los *reels*?”, se comienza a reflexionar en torno a las imágenes producidas en el mundo digital, para ese ámbito llamado virtual, pero violentamente presente en las prácticas cotidianas. Más allá de la duda sobre el concepto mismo de representación que podría plantearse a partir de unas imágenes infinitamente disponibles en la palma de la mano, el ensayo interroga también la cuestión del tiempo. Porque la representación prometía volver a hacer presente ciertos objetos, aun en la ilusión mimética, pero la visión acelerada de imágenes sin fin, que no cambian nunca de lugar, tampoco parece disponer más que de una brevedad extrema, aunque insistente en su repetición.

En el capítulo “El imán y la cadena”, Silvio Mattoni propone una lectura de algunas tesis del libro de Christoph Menke titulado *La fuerza del arte*. Pero justamente el título del ensayo apunta a las metáforas platónicas de la inspiración poética, donde los poetas eran anillos de hierro atraídos o reunidos por una fuerza exterior que formaba la cadena de inspirados, de entusiastas. Así, entre las actualizaciones contemporáneas de Menke y el retorno al *Ion* de Platón, el capítulo indaga en torno a las relaciones entre lo involuntario (la fuerza, el talento, el impulso) en la creación artística y la técnica (la construcción, el género, la forma) en la obra de arte.

La poesía, la crítica, la novela, la historia del arte, la filosofía del arte, se plantean pues aquí como cuestiones, preguntas en el medio de lo contemporáneo, es decir, se trata de cuestionamientos estéticos del tiempo. Quizás el arte y las formas de escritura, por un lado, y el pensamiento que reflexiona con el arte y las formas, antes que sobre sus cuestiones, por el otro, deban unirse en la intención de todos estos ensayos, pero no porque sepan algo, o agoten sus interrogantes, ni siquiera porque sienten las bases del conocimiento venidero, sino más bien porque exhiben el terreno incierto de lo que todavía interpela, sacude, como un golpe de viento intempestivo, un sonido extemporáneo o una fábula sin nombres.



¿Cuál sería el último capítulo de la historia del arte, la historia de la poesía, la historia de la filosofía? Quizás el del abandono del saber, después del estudio, en la vida de las obras, aun en esas obras de arte tan particulares que son un tratado de filosofía o una manifestación urbana o una discusión crítica. Para pensar en el último capítulo, que siempre es el que falta, volvemos a Agamben, quien escribe: “Los modos en que ignoramos algo son tanto y a la vez más importantes que los modos en que los conocemos” (2011, p. 167). Y agrega:

es posible que sea precisamente el modo en que conseguimos ignorar el que define el rango de lo que llegamos a conocer, y que la articulación de una zona de no conocimiento sea la condición –y a la vez piedra de toque– de todo nuestro saber (2011, p. 167).

Pero no quiere decir que lo ignorado, lo no sabido aquí sea algo que espera ser completado, con otros poetas, otros escritores, otros filósofos, sino que es el lado invisible, preservado, de lo que se expone, la razón por la cual el ensayo es siempre un conflicto detenido, una zona de inacabamiento, la promesa de otra cosa que el tiempo no hace brillar porque ya existe, o seguirá existiendo.

Dice Agamben, en el mismo ensayo sobre el último capítulo, que

articular una zona de no conocimiento en efecto no significa simplemente no saber, no se trata solo de una falta o de un defecto. Significa, al contrario, mantenerse en la justa relación con una ignorancia, dejar que un no conocimiento guíe y acompañe nuestros gestos, que un mutismo responda lípidamente por nuestras palabras (2011, p. 168).

Sin embargo, no es lo indecible ni lo inconsciente lo que se guarda para luego expresarse, en el último caso, o para contemplarse íntimamente, en el primero, sino que esa zona de no conocimiento tal vez sea un escenario indefinido, de las cosas cualesquiera, lo que no es arte ni poema ni concepto, donde hilos invisibles mueven juguetes sin uso, fuera del tiempo, y por eso los más contemporáneos del mundo. Agamben poéticamente concluye: “Quizá tampoco existe una zona de no conocimiento, existen solo sus gestos” (2011, p. 169). Y el gesto múltiple de abrirse a las cuestiones de estos ensayos se entrelaza con sus objetos de observación y

de devoción, con su agudeza y su opacidad, para otorgarles a ciertos saberes esa zona interrogativa en la que nunca se dan por terminados. Solo lo incompleto puede seguir siendo leído, siempre de modo diferente.

Referencias

Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.

Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Pasternak, Boris (1988). *Ma soeur la vie et autres poèmes*. París: Gallimard.



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

I. Cuestiones poéticas





La extensión y el instante: el límite del verso en Cecilia Pavón

Cecilia Pacella*

Si rozo todo superficialmente a través de la frágil literatura
Voy a saber todo aunque no sepa nada
Cecilia Pavón, *Vacaciones*

En el año 2001 Cecilia Pavón publica su primer libro de poemas, *¿Existe el amor a los animales?*, en la editorial Siesta, proyecto editorial dedicado a publicar a jóvenes poetas, que formarían parte del gran abanico de producciones a las que se las designó colectivamente como “la joven poesía de los 90”.

Los estudios críticos sobre estas nuevas propuestas poéticas aparecieron casi contemporáneamente con ellas, siguiendo un gesto común de la crítica de tratar de encontrar rápidamente posibles explicaciones, en este caso particular, explicaciones para esta singular irrupción de muchas y nuevas propuestas estéticas llevadas adelante por jóvenes poetas en el comienzo de siglo. Esta irrupción tal vez sea el último gran fenómeno estético en el campo de la poesía argentina que en la actualidad sigue desarrollándose, y aunque la crítica haya tratado de pensar características generales que pudieran dar cuenta de un acontecimiento colectivo, sigue siendo necesario, para comprender el fenómeno en su total magnitud, pensar las particularidades de cada una de estas propuestas poéticas.

En el caso de Cecilia Pavón, a más de 20 años de la aparición de su primer libro, podemos ver que en el desarrollo de su poética la escritura asume distintas formas, atraviesa distintos géneros, poniendo en tensión las características tradicionalmente asignadas a cada uno de estos. Tanto en la poesía como en los otros géneros vinculados a la prosa (cuento, diario, carta, fragmento), Pavón ensaya la exposición de los mismos “temas” en busca de la precisión o de la extensión que cada una de estas formas puede construir y ofrecer. De los raptos líricos donde el tiempo parece detenerse a los recorridos espaciales del cuento, la crónica y el fragmento, la escritura explora y tensa los límites de cada una de estas formas, sistemáti-

*Universidad Nacional de Córdoba | cecilia.pacella@unc.edu.ar

camente estandarizadas en la literatura, para abrirlas y cuestionarlas. Así, ese recorrido por los géneros no solo hace posible un complejo universo para la escritura, sino que también se propone indagar en los límites de lo que es posible escribir, decir, representar, con cada uno de ellos: la escritura poética se tensiona con temas y modos de la prosa, mientras que la de la prosa prueba tonos poéticos, desde un yo lírico que ensaya la concesión, lo autobiográfico, la ficción y la crónica. La primera persona se posiciona con seguridad en cada una de las formas interpeándolas. ¿Cuál es el límite del verso? ¿Dónde empieza y dónde termina la duración de la prosa? ¿Qué se puede decir en un ritmo que atraviesa todo lo escrito? ¿Cuándo se retira el yo poético para dejar aparecer en las voces de los personajes la ironía que vuelva cómplices a la escritura y sus lectores?

Si el discurso poético ha sido caracterizado históricamente por la presencia de un ritmo, que las palabras en su reunión proporcionan, y por la expresión de una subjetividad que encuentra en el ritmo y en un lenguaje inspirado el medio para su aparición, la poesía de Cecilia Pavón pone a prueba ambas dimensiones de la poesía y las vuelve espacios de experimentación donde la escritura reencuentra su fuerza fuera de las reglas de los géneros.

Consideraciones sobre el ritmo

A través de las varias páginas que suman los muchos libros publicados desde el 2001, la escritura parece emprender un recorrido a veces descansado y tranquilo, otras veces con saltos e interrupciones. El ritmo se traslada del poema a la prosa, como el murmullo de un río de montaña que por momentos parece más lejano; pasa saltos, piedras, extensas superficies con inesperados accidentes; se ralentiza, se detiene, como si pudiera poner en cámara lenta una imagen que entonces queda desacompañada de la reflexión lírica que pone nuevamente en primer plano lo que ahora se vuelve evidente e inconfundible: el ritmo en las palabras.

En el poema “Escribir como un animal” el ritmo de una clase de gimnasia, que se mimetiza en el poema, se detiene para dar lugar a la reflexión sobre la vida efímera, la vejez y la vida eterna; pero también el poema propone una consideración sobre el ritmo de la escritura. Escribir como un animal es escribir con el ritmo de una vida mortal, el ritmo de un cuerpo que envejece, el ritmo que la clase de gimnasia intenta sostener:



Escribir como un animal

Mañana tras mañana,
en la clase de gimnasia
observo la animalidad
de mis compañeras
que envejecen
como yo.
Mi dolor de espalda
es un animal también,
pero no importa.
La clase está hecha
de una idea militar
que alguna vez alguien planeó expandir
a la población civil, supongo.
Vamos vamos vamos:
dice la maestra
y toca un silbato.
Pasamos de las sentadillas
a las flexiones
de las flexiones
a las pesas.
Vamos vamos vamos...
Pero en la banda de sonido
que la profesora trajo en su teléfono
se ha colado un antiguo rock and roll
y las más grandes del grupo
las de sesenta o más
se ponen a bailar en pareja
esa forma de bailar el rock
de los años cincuenta
dándose las manos y abriendo
los brazos.
Cuando las miro,
por un momento
se suspende el carácter
animal de la vida:

cuando mis compañeras de gimnasia bailan
no tienen edad.
Bailar es vivir eternamente. (Pavón, 2023, p. 68)

El ritmo del poema se tematiza en el ritmo de los días, de las clases de gimnasia y de los ejercicios. En los versos 14 y 21, el “Vamos vamos vamos” profundiza ese ritmo animal, el ritmo que el cuerpo no puede abandonar. La escritura en el poema es también un “vamos, vamos, vamos”. El poema es el corte del verso y el verso que le sigue, que no se puede detener como la clase de gimnasia: de un verso a otro como de las flexiones a las sentadillas. Sin embargo, el verso 22 comenzará con la conjunción adversativa “pero” y el poema dará lugar a una reflexión que suspende el ritmo de la clase de gimnasia y de alguna forma el ritmo del poema. La imagen se detiene, el pensamiento toma el verso y ralentiza un ritmo que, aunque simule ser el mismo, atrae un descanso, llama al final del poema. Esa pausa, que también conforma el poema, interrumpe el ritmo del animal que escribe e inaugura otro ritmo. Ya no el ritmo mortal sino el ritmo eterno del poema donde descansa el pensamiento en forma de epifanía, de revelación: “Cuando las miro,/ por un momento/se suspende el carácter/ animal de la vida:/ cuando mis compañeras de gimnasia bailan/ no tienen edad./ Bailar es vivir eternamente.”

El ritmo en el poema es testimonio del sujeto que escribe, pero también del todo que el poema hace posible en ese ritmo. El poeta Alberto Girri en el poema “En la letra, ambigua selva” lo dice así:

El ritmo de lo escrito
es el ritmo del que escribe
y el texto, el poema
en parte mecanismo verbal,
en parte sistema de correspondencias
es con el mundo una sola entidad. (Girri, 1978, p. 213)

La inquietud por el ritmo, sus límites y posibilidades, aparece en los versos y también en la prosa de Cecilia Pavón indistintamente: a veces encubierta en los fragmentos que intentan a manera de anotaciones ser un registro objetivo de lugares y cosas, pero también de sensaciones y pensamientos. Mientras leemos, de un poema a otro, de un relato a un

fragmento que simula ser la anotación efímera de un blog, el ritmo se pone a prueba, y parece, aunque se trate de ocultar, lo único que persiste.

La prueba de estos ejercicios rítmicos es, tal vez, que el mismo texto aparece en un libro en forma de poema, es decir en verso y luego (o antes, no lo sabremos) en otro libro como fragmento en prosa. Se trata entonces de un problema de géneros literarios que seguramente es uno de los aportes fundamentales que ponen en primer plano las propuestas estéticas de la nueva escritura que aparece con el cambio de siglo. Y, me atrevo a proponer también, que es en las experiencias de escritura de las chicas del 2000 donde se vuelven radicales la incomodidad de habitar las pretensiones del discurso poético y la necesidad de pensar nuevas formas para la poesía, que puedan poner en cuestión, de una manera absolutamente renovadora para la estética literaria, los elementos fundamentales atribuidos a la poesía: el ritmo que se traduce en versos y la presencia de ese yo lírico que se expresa.

Consideraciones sobre el yo lírico

Cuando leemos la poesía de Cecilia Pavón, como así también las de otras chicas del 2000, no es difícil llegar a preguntarnos capciosamente: ¿quién habla en el poema? ¿Puede la primera persona estar interpretando distintas voces, probando distintas máscaras, vestidos y maquillajes? ¿El yo lírico puede volverse irónico, representando infinitos estereotipos de chicas?

Sin duda la identificación del poeta con ese yo que se expresa en el poema está desde el primer intento de organizar los géneros literarios. Esta sería la característica principal, si recordamos que en la contemporaneidad de aquel primer intento de clasificación todos los géneros comparten el verso como forma. Esa característica no es solo aquello que lo diferencia de los otros géneros sino también su prestigio. Si pensamos en la tripartición de los géneros que el romanticismo temprano propició y cristalizó para toda la modernidad literaria, a partir de la lectura de Platón, aquella característica reservada a la lírica sería en primer lugar la de la expresión de la primera persona. En *La República* de Platón que contiene “la más temprana y conocida poética de los géneros”, como dice Peter Szondi (2005, p. 22), la diferencia que se propone y que generará a posteriori los tres tradicionales géneros literarios viene dada por las formas de exposición que se asuman en la escritura, es decir, por las formas de relación que

establezca el poeta con las voces en su escritura. Recordemos que Platón distingue los poetas que hablan por sí mismos, los que hacen hablar a los otros y los que mezclan estas dos posibilidades, es decir, los poetas líricos, los dramáticos y los épicos respectivamente.

Aunque sabemos que el objetivo de Platón no es el de construir un sistema de géneros, nos es útil recordar esta primera tripartición de clases de poetas para pensar cómo se asume la escritura del poema y cómo ya desde su clasificación más antigua el género literario se asocia al poeta que habla por sí mismo, a aquel que manifiesta sus propias emociones y sentimientos. También sabemos que esta incipiente clasificación, aunque no toma en cuenta otras características fundamentales que a lo largo de los siglos posteriores se propusieron para conformar una teoría de los géneros literarios, es de fundamental importancia en la reflexión realizada en el romanticismo temprano por Schlegel para precisar la reapropiación de los géneros en la modernidad, preocupado de la irrupción de la novela como género moderno, que en su aparición “tiñe” los demás géneros (Schlegel citado en Szondi, 2005, p. 109). Por eso, aunque más adelante ese yo lírico pueda pensarse a distancia de la persona real que existe y toma el lápiz para escribir, estas primeras e incipientes consideraciones sobre los géneros persistirán y no será tan fácil dejar que esa distancia se manifieste: crédulamente, el lector del poema caerá en los engaños de esa primera persona.

Como hemos dicho, varios siglos más tarde, en el romanticismo temprano, Schlegel nos propondrá, con otros fines, otras formas de entender la relación que se establece entre los tres grandes géneros desplegados en la antigüedad griega con aquel que toma la palabra. Schlegel verá en el desarrollo histórico de la literatura griega un desarrollo natural donde cada género nace en el momento preciso. A partir de una idea muy simple de identificar objetividad y subjetividad con las distintas formas de escritura, construye una sucesión lógica de géneros literarios que comienza con la objetividad, pasa a la subjetividad y concluye en una forma mixta donde se equilibran ambas perspectivas. La épica sería un género objetivo, donde se describe un mundo, la lírica el género subjetivo donde se expresa una singularidad, y el drama un género mixto, subjetivo y objetivo, donde, en un contexto determinado se representan acciones y parlamentos que permiten la singularidad de los personajes. La propuesta de Schlegel, como buen representante del romanticismo temprano, busca demostrar que

el desarrollo histórico de la literatura griega tiene un sentido, que nada pasa porque sí. Es decir que la subjetividad o la expresión de la singularidad surgiría necesariamente a continuación de la objetividad reinante en la épica, de esa exposición de un mundo. Pasados los años, en sus fragmentos, Schelgel reflexionará acerca de cómo, en su época, objetividad y subjetividad pueden habitar de diferentes formas los géneros literarios, inaugurando así una serie de posibles combinaciones. En su época, objetividad y subjetividad no responden a un orden natural, a un sentido histórico lógico, sino que cada género desarrollará, en la medida de las posibilidades, su particularidad. La aparición de la novela como género que aporta la época moderna propondrá nuevas combinaciones y, como hemos dicho, con ella se redefinirán nuevamente los géneros de la antigüedad que persisten (lírica y drama), incluyendo en ellos la crítica, es decir la autorreflexión.

Volviendo a la contemporaneidad y teniendo en cuenta la explosión de las vanguardias históricas a comienzos del siglo XX, y su papel fundamental que media entre aquel temprano romanticismo y nuestra época, a principio de los años 2000 reconocemos la irrupción de nuevas estéticas literarias que promueven nuevas formas de pensar la subjetividad. Ya en uno de los primeros textos críticos sobre las poetas de los 90, Anahí Mallol advierte el nuevo devenir de ese yo lírico femenino, nos propone ver las máscaras que prueban las poetas de los 90 y la tensión que ellas producen en el género poético; hablando de dos poetas, Mariasch y Iannamico, nos dice:

Los textos de Marina Mariasch y Roberta Iannamico ponen en escena justamente esa dualidad de lo monstruoso en la creación de una voz poética de un espesor nuevo y sorprendente por su ambivalencia, específicamente por la forma de creación de un “yo” cuya ficcionalidad pone en primer lugar la tensión entre propiedad y ajenidad en la relación con el lenguaje poético y el lirismo. (Mallol, 2003, p. 190)

En efecto ese yo lírico que se “ficcionaliza”, que prueba máscaras de distintos personajes, que adquiere “un espesor nuevo y sorprendente por su ambivalencia”, tensa la idea de poesía como género de una manera que tal vez no se haya visto antes en la poesía argentina. Y posiblemente, como lo planteamos desde el principio, este sea el gran aporte de una

poesía que en sus comienzos fue duramente sometida a juicio: “¿es esto poesía?” A los lectores que esperaban esa expresión íntima y particular del yo lírico, la poesía de las chicas del 2000 les proponía nuevamente, como se había hecho en varios momentos del siglo XX, asomarse tras bambalinas y mirar el mecanismo de funcionamiento de ese tan aplaudido y prestigioso yo lírico.

A estas alturas parece fundamental pensar por qué tanto el lector común y, hasta aún más, el especializado se aferran a ese “yo” del poema que simula mostrar una verdad particular, que en su intensidad se vuelva la verdad de todos, la verdad universal atribuida desde los tiempos antiguos a la poesía; y encuentran en la ficcionalización una amenaza contra el género y por qué no pensar también contra la supuesta verdad del género. Una posible forma de entender el rechazo a la ficcionalización del yo lírico podría ser la explicación de que es y ha sido esa voz la que se expresa en el lenguaje afectado del poema, aquello que se ha erigido en su característica fundamental, en lo específico del género, atravesando teorías sobre los géneros, desde la antigüedad hasta el romanticismo temprano como hemos visto, especificidad que buscó la poesía desde sus orígenes hasta el momento en el que fue necesario deshacerse de los corsés métricos: la expresión de una subjetividad que encontraría sus medios más apropiados en ese lenguaje particular de la poesía. Así el par lírica/subjetividad parece imposible de separar mientras que sobre este par esté sostenida la pretensión de seriedad, de importancia y hasta incluso de compromiso atribuidos al poema. Porque hasta el retiro del yo parece permitido si lo suyo es darle lugar a una nueva escena, donde se retira del centro y desde un segundo plano les cede el protagonismo a los objetos, al mundo exterior que lo rodea. Quizás no está de más explicitar lo obvio y es que ese mundo está limitado por el sujeto que encuentra en esos límites su persistencia. Es decir, la así llamada poesía objetivista no parece atentar contra el género lírico. Pero ficcionalizar el yo lírico, probar máscaras, interpretar personajes y estereotipos parece atentar contra la moral del poema, banalizar el género, atacar a la poesía.

Y sin embargo, el trabajo con el yo lírico que realizan algunas poetas de esta generación, como Cecilia Pavón, podría entenderse como un compromiso por entender el destino de la poesía como género, el momento de autorreflexión del poema por excelencia. El poema “Necochea” dice:

Estoy sola en la playa
me invitaron a un encuentro literario
pienso que quiero ser otra persona
al menos temporalmente
para escribir un poema,
o el diario ficticio de otra persona
pero qué difícil salirse de este yo
que no sé si llamarlo yo real o yo literario...
Miro el mar calmo
verde
agua con espuma blanca y siento
que se me pulveriza el cerebro
de tanta
luz
y tanta fosforescencia
me dan ganas de llorar al mirarlo
aunque quizás sea un sentimiento exagerado
¿y no es toda la poesía exagerar?
Exageré toda mi vida y escribí los poemas ridículos de esas exageraciones,
ahora estoy sola,
en la playa,
sentada en una silla azul
no sé si me saldrá ser alguien que no soy yo

quizás sólo me salga amar el mar este fin de semana

yo amando el mar y nada más.
Pero la semana que viene
cuando vuelva a Buenos Aires
me pongo a escribir el diario de una
persona inventada. (Pavón, 2023, p. 41)

La poesía reunida de Cecilia Pavón, publicada en 2023, lleva el nombre de *Diario de una persona inventada*. Y ¿qué más podría ser una compilación de todos los poemas escritos en una vida a lo largo de más de 20 años que un diario donde el yo se reinventa en cada palabra? Sabemos que el pronombre personal de la primera persona es un signo vacío si no está en

la boca de alguien que habla o en la mano que escribe, pero cuando es así y ese yo es tomado por una voz o una mano se transforma en un misterio y la poesía como género marcado por esa subjetividad no hace más que dejar en evidencia que allí hay un misterio insondable. Y parece necesario decir lo evidente: que la sujeto no es plana y que se compone con miles de facetas. En el poema “Necochea”, ese yo se encuentra en un laberinto de espejos. La máscara de la poeta cae confundida sobre la arena en una escena poética por excelencia: la mujer que escribe frente al mar, enamorada del mar. Pero entonces piensa que quiere ser otra persona para poder escribir un poema y parece que el juego de espejos estalla en miles de fragmentos y es necesario tomar las palabras por lo que dicen en su función absolutamente referencial: “ahora estoy sola,/ en la playa,/ sentada en una silla azul”, y la pregunta sobre el yo se vuelve una pregunta sobre la poesía: “¿y no es toda la poesía exagerar?”. Exagerar, mostrar la exuberancia de un yo que una vida no contiene, que un poema no atrapa, tal vez sea el origen de la poesía como género subjetivo.

Así, la crítica que desde el principio propuso que la poesía de las chicas de los 90 estaba marcada por el infantilismo, la miniatura y la banalidad mostró un desprecio desde el cual se imposibilitó observar la importancia de la transformación que se estaba produciendo en la joven poesía del siglo XXI. Esa voz que asume la primera persona en el poema puede probar vestuarios, asumir personajes, intercambiar géneros sexuales, ser irónica y humorística al mismo tiempo estirando, tensando los límites del poema hasta hacer evidentes los juegos del lenguaje, la versatilidad, su liviandad de pura superficie sin espesor, una máscara debajo de otra máscara. Y esto se volvió muy evidente especialmente en la poesía de las chicas, que tal vez acostumbradas (cultural y literariamente) a asumir estereotipos de lo femenino, a jugar roles heredados, estaban preparadas para provocar esta tensión en la poesía, que se preguntará y cuestionará el lenguaje del poema y en el mismo movimiento revelará la pura apariencia de esa voz poética y la imposibilidad de abarcarla.

Dice Cecilia Pavón en una entrevista reciente: “Hay algo de lo femenino que pone en jaque cuestiones del canon” (Tentoni, 2013). Y tal vez sea justamente el extraño entramado de voces desde donde se ponen en escena y se cuestionan los roles femeninos estereotipados, las máscaras posibles y acotadas y la inclusión de ese personaje femenino cuya misión es la de desempeñar un papel tan pautado, el que pone en “jaque” los pos-

tulados pautados” para el género lírico, pone en crisis y critica la mimesis del poema.

La voz que asume la singularidad del poema pone en jaque la idea del poema porque es un recurso asociado al drama en sus orígenes o a la novela moderna. El personaje que toma la palabra en los poemas de las chicas del 2000 ya no expresa una singularidad del género. Sin embargo, como hemos propuesto al principio de este trabajo, también el romanticismo temprano advirtió que la poesía precisaría redefinirse a partir de la aparición de la novela; y no solo eso, sino que en la atracción que ejerce la novela que “tiñe” todos los géneros, la novelización del poema no es algo que debiera asombrarnos y que el personaje de la novela se traslade al poema adquiriendo una forma poética tampoco. Tal como se concluye en un ensayo dedicado a la poesía de Cecilia Pavón, Laura Wittner, Anahí Mallol y Marina Mariasch:

Así, dada la situación actual de la poesía que no se define por rasgos formales demasiado precisos, que anota momentos, podríamos pensar que la esencia de lo novelesco se muestra en el libro de poemas, como un diario o una autobiografía que esbozara la parábola del sentido de la vida sin necesidad de una fábula y sus anodinos desenlaces. (Mattoni, 2015, p. 219)

De modo que la extensión de la prosa, que se inició con la modernidad de lo novelesco, tiñe también no solo la poesía lírica, sino que además incorpora a esa transformación del género otras maneras de la primera persona: diario, autobiografía, notación. Con lo cual el instante de la tradición lírica se muestra y al mismo tiempo se dilata, se disuelve en la extensión de una prosa que se desarrolla sin embargo rítmicamente.

Referencias

Girri, Alberto (1978). *Obra Poética II*. Corregidor: Buenos Aires.

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

Mattoni, Silvio (2015). *Música rota*. Santiago de Chile: Das kapital ediciones.

Pavón, Cecilia (2023). *Diario de una persona inventada*, Buenos Aires: Blatt y Ríos.

Szondi, Peter (2005). *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: La balsa de la medusa.

Tentoni, Valeria (2013). “Las cosas geniales le pueden pasar a cualquiera”, entrevista a Cecilia Pavón en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/-quot-las-cosas-geniales-le-pueden-pasar-a-cualquiera-quot-/10570>



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Lenguaje, experiencia e imposibilidad. Lecturas críticas en torno a *El collar de fideos* de Roberta Iannamico

Virginia Cagnolo*

Leer lo nunca escrito

Esa lectura es la más antigua: leer antes del lenguaje,
a partir de sus vísceras, o de las danzas o de las estrellas.

Walter Benjamin, *Doctrina de lo semejante*

La crítica, que ha estudiado tanto la obra de Roberta Iannamico como de otros poetas de la generación ubicada bajo el nombre de “poesía de los noventa”, suele resaltar que existe en estos poemas un trabajo particular con el lenguaje. Tras un lenguaje liviano parecido al hablado nos encontramos con un trabajo con lo común y cotidiano que busca justamente ahí acercarse a lo real.

Explica Marina Yuszczuk en “No cualquiera es doméstico”: “mientras algunos estamos acostumbrados a pensar que la poesía es capaz, que a veces es el único medio capaz, de dar cuenta de determinadas experiencias, Agamben nos provoca con la idea de que la condición normal de la poesía es justamente “lo inexperimentable” (Yuszczuk, 2009:253). Sin embargo, Agamben está pensando en experiencias de lo cotidiano en el ámbito de lo privado, mientras que, contraponen la autora, la poesía de los noventa en Argentina se ocupa de lo cotidiano, de lo más común, de lo “inmemorial”, como lo hace en la poesía Roberta Iannamico. Experiencia implica en estos términos trasladar al lenguaje lo vivido, hacer de él el vehículo de la percepción: Iannamico, muestra la autora, no trabaja con categorías estables, su experiencia del mundo se basa en la discontinuidad de los objetos. Yuszczuk observa la separación de significante y significado en la palabra poética de Iannamico y lee allí la aparición de la discontinuidad entre palabra y objeto.

Tamara Kamenszain piensa en *Testimoniar sin metáfora* (2004) las escrituras de los noventa en Argentina (particularmente en Cucurto, Gam-

*Universidad Nacional de Córdoba | vcagnolo@gmail.com

barotta y Iannamico), trabajando sobre todo con la construcción de un real en la poesía, desde donde pensar lo percibido. “Intentando despegar la escritura poética de su herramienta retórica por excelencia, la metáfora, ellos pretenden sortear tanto lo simbólico como lo imaginario con el fin de acercarse lo más posible a lo que justamente la retórica falla siempre en representar: lo real” (Kamenszain, 2004, p. 10). Al parecer estas poéticas intentan captar a través del lenguaje aquello que ven, o aquello que perciben. Es a través de un lenguaje común, desenfadado que se articula en estos autores el intento por captar una forma particular del suceder del mundo situándonos ante una poesía que trabaja con el lenguaje de una forma singular: sin metáforas, sin abstracciones. La poesía parece querer desinflar el aparato constructivo de lo real —como máquina o como show— haciendo aparecer lo real percibido: “dejar ver las cosas mismas o, mejor, lo que vive entre ellas” (Kamenszain, 2004, p. 10). De esta manera, la forma de captar algo “real”, algo del orden de las cosas del mundo parece ser acercarse a las cosas a través de un lenguaje que busca en la simplicidad el vacío desde donde representar lo real.

Trabajando particularmente en las voces poéticas surgidas desde la editorial Vox, Martín Prieto piensa en una materialidad plástica de la lengua. La lengua como materia blanda factible de ser deformada. Esa plasticidad determina incluso la disposición de los objetos en el poema: “ni siquiera un objeto ya de por sí tan singular como las mamushkas existe en sí mismo, separado del resto: por el contrario, es la red, la proyección de esa forma, lo que le otorga sentido” (Prieto, 2014, p. 86), dice a propósito del libro *Mamushkas* de Roberta Iannamico. Este reenvío de una forma a otra, como un juego infantil, hace aparecer las cosas integrando el mundo, a la vez que muestra el artificio de construcción de significado detrás de las palabras.

Silvio Mattoni piensa en *El collar de fideos* la afluencia de imágenes como parte del mundo visto por un sujeto que articularía su centro, pero no acabando en sí mismo, sino yendo siempre más allá: hacia una herencia, hacia un origen. Sin embargo, “el mundo insiste y se separa de los propósitos del lenguaje” (Mattoni, 2013, p. 6) como si desapareciera en cada momento en que se trata de captarlo porque no quiere subordinarse a la acción futura, sino mantenerse en ese instante.

El esfuerzo por captar esta dimensión significativa de la lengua, creemos, se evidencia en una puesta en tensión de las palabras y su relación

con las cosas. En los poemas de *El collar de fideos* las cosas viven, hablan, se mueven, están en constante transformación. El lenguaje se esfuerza por captar estos cambios, evidenciando una fractura en su capacidad de representar lo real en la unidad de la palabra. La cosa no cabe en una palabra, no puede ser capturada. En este lenguaje aparentemente simple, llano, cotidiano, hablado se filtra la imposibilidad de expresar lo percibido con solo nombrarlo, evidenciando la distancia entre la palabra y la cosa.

El tendal de ropa
como me gusta
mejor que las guirnaldas
que las banderas
tan variado
cada prenda vuela a su modo
cuando hay viento
algunas trágicas
otras bailanteras
y sin embargo es una unidad
cada tendal
como una familia numerosa
los broches son pájaros (Iannamico, 2001, p. 15).

Un tendal no es solo un tendal, un broche no es solo un broche, o mejor no es el significado de las palabras, lo excede a cada momento. Nuestro lenguaje deja escapar la dimensión en que las cosas son más que ellas mismas. Las cosas son unas y múltiples, el artificio de construcción de la palabra como objeto cerrado, con un significado postulado se desarma.

Leemos aquí tanto la puesta en cuestión de la dimensión significativa de cada palabra como la imposibilidad de una coincidencia entre la percepción y la palabra que intenta decirla. Esto evidencia el intento de hacer aparecer en la deriva poética la discontinuidad de nuestro propio lenguaje. Aquello que intenta hacerse aparecer como “centro” o como “origen” es el lenguaje mismo tensionado hacia su propia autorreferencialidad.

A su vez, creemos que esta experiencia de la lengua misma solo puede hacerse posible como apertura de nuestro lenguaje hacia sus propios límites, en su discontinuidad. Lo que llamamos la dimensión significativa de las cosas solo es posible en un lenguaje que haya abandonado ya

la pretensión de decir algo: una lengua pura como la pensaba Benjamin, un lenguaje librado de intención. Las cosas se derivan unas a otras en los poemas de Iannamico, se transforman, hablan, se mueven; sin embargo todas se inclinan hacia ese centro indiscernible en el que no hay más orden que la existencia en el mundo. Borrada la intención de decir algo, en la deriva y conexión de las cosas del mundo nos situamos ante la posibilidad de conocerlas en el acto mismo de nombrarlas: un conocimiento que solo puede ser efectuado en el lenguaje, en la lengua pura.

Lo que se nombra: de un lenguaje comunicativo a un lenguaje de la comunicabilidad

Un conocimiento de las cosas basado en nuestro lenguaje, comunicado *en* el lenguaje debe entenderse en los términos que Benjamin lo planteaba en relación a la lengua pura. Una lengua que, liberada de la intención de comunicar, deja decir el ser de las cosas. Para esto seguiremos las reflexiones de Benjamin en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916) y el trabajo sobre este texto que realiza Elizabeth Collingwood-Selby en *Walter Benjamin: La lengua del exilio* (1997).

Debemos comprender, en primer lugar, que toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y luego que el lenguaje —cualquier lenguaje— comunica siempre contenidos espirituales¹.

Frente a esta idea, Benjamin contrapone una idea del lenguaje que nos resulta familiar: el lenguaje como medio de comunicación, como aquello a través de lo cual los humanos nos comunicamos con otros. Esta es la idea que mantienen la mayoría de las teorías sobre el lenguaje que identifican el lenguaje humano con una única lengua y posibilidad de comunicación, nos dice el autor.

La idea convencional del lenguaje depende de que solo el hombre tenga lenguaje y que esté basado en signos arbitrarios y convencionales. De manera que el lenguaje del hombre puede hacerse eficiente:

¹ Lo que Benjamin llama “ser espiritual”, explica Collingwood-Selby, implica un total alejamiento de la idea convencional de ser, ya que para él todo ser es ser espiritual. Lo espiritual estaría marcando la inapropiabilidad, incontenibilidad y a un ser fisurado. Como consecuencia, cuando el hombre decide nombrar las cosas y contener el ser, lo objetiviza y en ese movimiento también lo crea. (Collingwood Selby, 80:1997).

Bajo el arbitrio de la convención, la palabra significa la cosa, se intercambia, por comodidad, por la cosa que quiere comunicar, y para efecto de esta comunicación, lo que interesa es que, una vez transmitida la palabra, una vez dicha y recibida, lo que quede no sea ella sino lo que significa (Collingwood-Selby, 1997, p. 32).

Entonces, la palabra se vuelve un instrumento, algo útil. Esto implica que la palabra también se vuelva desechable al cumplir su objetivo, comunicar exactamente lo que se quiso decir. Podemos perfilar entonces lo que Benjamin llamará una *concepción burguesa de la lengua*², en tanto la lengua se encuentra rodeada por las categorías de eficiencia y utilidad. A la vez, el arrogarse de ser el único ser hablante —y, por lo tanto, excluir cualquier otra forma de comunicación— lleva implicado el carácter intencional de la lengua, es decir, que no podamos concebir una lengua sin otra finalidad que la de *decir algo*.

De forma que lo que se comunica en el lenguaje convencionalmente es un querer decir y no lo que se dice, en el sentido de que no comunicamos el ser espiritual de las cosas, sino nuestra intención de decir algo. Esta es la diferencia fundamental entre *usar el lenguaje y estar en el lenguaje*. En términos de Benjamin, implica entender que “este ser espiritual se comunica sin duda *en* el lenguaje, no *mediante* el lenguaje” (Benjamin, 1916, p. 146). Decir que los contenidos espirituales se comunican en y no mediante el lenguaje implica dejar de comprender la lengua como un contenedor, entender que en ella no hay nada que se comunique que no sea ella misma, por lo tanto, no el objeto que nombra. Entonces, que las cosas se comuniquen no implica que estas deban tener una intención para hacerlo, sino que no pueden evitar hacerlo, porque “todo lo que es debe manifestar su existencia de una u otra forma; todo lo que es debe expresarse” (Collingwood-Selby, 1997, p. 36). De esta manera, si solo el hombre pudiera comunicarse, únicamente él podría manifestar su existencia. Sin embargo, en cada lengua, nos dice Benjamin, se comunica su ser espiritual en tanto que este es comunicable ¿Qué significa que sea comunicable? Que *es* en la

2 Esta concepción burguesa de la lengua es la que se identifica con la lengua de la comunicación, en tanto lengua que tiene un fin por fuera de ella: la comunicación de proposiciones significantes útiles a otros hombres. Contra esta, el autor plantea una lengua pura o lengua de la comunicabilidad.

comunicación, que existe dentro del lenguaje. No podemos, al nombrar, comunicar el objeto, sino el ser de ese objeto en el lenguaje, su *ser lingüístico* (Benjamin, 1916, p. 146).

El punto donde el ser lingüístico se identifica con el ser espiritual es el centro de la lengua: el *nombre*. Las cosas encuentran en el nombre su propia lengua, en la que pueden alcanzar su comunicabilidad. Nos resulta importante diferenciar la lengua de los humanos de la de las cosas: el hombre solo puede comunicarse en el lenguaje y no mediante él, como decíamos, por lo que su ser espiritual y su ser lingüístico son idénticos. La naturaleza, las cosas se comunican en el lenguaje y en el hombre en última instancia, porque es él quien les da los nombres al captar su ser lingüístico. De esta forma, la idea de arbitrariedad de la lengua no tiene lugar en esta teoría del lenguaje.

La lengua de los nombres o lengua pura encarna la idea de un lenguaje libre de su dimensión utilitaria, intencional, convencional y arbitraria. Es una lengua en la que las cosas y el hombre se llaman mutuamente. El ser de las cosas se expresa en la lengua pura, porque en ella la intención desaparece como tal. El nombre es el lugar en donde ser y lenguaje se encuentran, se desean y se llaman: el nombre llama al ser nombrado y el ser encarna ese deseo de ser llamado en su manifestación en el nombre.

Sobre esta reunión entre ser y lenguaje, planteada como llamada y deseo, podemos pensar algunos poemas de Iannamico. En algunos poemas las cosas se nombran de forma que estas se acercan y se describen, pero no en términos de su utilidad, sino que es más como si se las viera por primera vez.

La remolacha
con su piel de foca
morada
cuando está desnuda
la panzona (Iannamico, 2001, p. 29).

La cosa se nombra y se descubre. La voz puede nombrar la cosa y hacerla crecer dentro del poema: la remolacha aparece por dentro y por fuera, crea redes con otras cosas del mundo, muestra una continuidad entre conocimiento y nombre: como si decir remolacha fuera una forma de llamar a la foca también. Se conoce la cosa pero no desde un significado

o descripción pactada previamente, acordada: su conocer se construye en el poema a partir de la escucha, de su ser percibidas. Detengámonos en otro poema:

La madre
ataviada con flores de madreSelva
las tías
algunas preferían el jazmín
fanáticas del perfume
otras las flores del campo
alguna
atrevida
lleva un tocado de azucena del tigre
margaritas
las adolescentes
las nenas
ramos de conejitos. (Iannamico, 2001, p. 22).

Parece como si existiera algún orden particular del mundo en donde las cosas y los nombres son dados los unos a los otros. A cada palabra le corresponde un determinado sentir que llama a otra cosa. Estas redes se crean espontáneamente a partir de su ser conocidas: el nombre madreSelva remite a las madres, va creando una red en donde las palabras se encuentran con las cosas: una madre y una flor que lleva la palabra madre en su nombre se encuentran, se corresponden, se desean. La elección de una flor, o mejor del nombre de una flor, para cada integrante se constituye en el nombre, en la lengua para mostrar las formas en que las cosas se llaman.

Hasta aquí podemos observar un doble movimiento que hace posible el nombre y que Collingwood-Selby marca: una escucha y una espontaneidad. La mudez de las cosas necesita del hombre para nombrarlas: las nombra espontáneamente, pero estas a su vez se comunican con él, porque las escucha. Este es el movimiento característico de la lengua y su ley esencial, la ley de la traducción (Collingwood-Selby, 1997, p. 42).

Pero el nombre no es solo la exclamación última, sino la auténtica llamada del lenguaje. De este modo, en el nombre aparece la ley esencial del lenguaje, de acuerdo con la cual hablar de uno mismo y hablar de los demás

serán lo mismo. El lenguaje, y en él un ser espiritual, solamente se expresa puramente donde habla en el nombre, en la denominación universal (Benjamin, 1916, p. 149).

Como denominador universal, el nombre habilita que en él se exprese no solo el ser lingüístico de la cosa, sino el ser en el lenguaje, es decir, la lengua siendo contenido y medio de sí misma.

Sobre esto último, el concepto de revelación que Benjamin utiliza señala, por un lado, el trasfondo teológico de su teoría del lenguaje —en su fase en el paraíso y su posterior caída en lengua humana profanada—; y, por otro, el carácter intangible de toda palabra en tanto aquello que no puede decirse en el nombre es el hecho de que el lenguaje existe.

Al querer traer ante sí algo que le está absolutamente ausente, el nombre rechaza la categoría de instrumento y, con ello, pierde la utilidad que la idea convencional del lenguaje le da. El nombre solo puede experimentarse como *acontecimiento*, porque existe tan solo en un puro presente, porque la desechabilidad del significante —esta idea de que la lengua trae ante sí lo que nombra— se revela como imposible al comprender que nada puede decirse en el nombre, porque él es el lugar de la comunicabilidad.

Se comprende, entonces, la dificultad con la que nos encontramos en nuestro propio lenguaje: aquello que nombramos se encuentra siempre diferido del hecho de decirlo. Lo que este trae ante nosotros no es la cosa, sino la palabra: el lenguaje.

Hemos intentado dar forma a un concepto de lengua de la comunicación o lengua burguesa y una lengua de la comunicabilidad o lengua de los nombres. Una lengua que se deshaga de la intención de decir algo, liberada de las condiciones de la significación, creemos, es la lengua que encontramos en *El collar de fideos*, y hacia donde apunta su trabajo con el lenguaje. La deriva poética no se detiene en un significado, ni busca encontrar la mejor forma de captarlo, toma las imágenes que las palabras convocan, que las cosas convocan, e intenta construir desde allí. La imagen del tendal invoca otras muchas imágenes, a la vez que no se queda con una palabra, amplía los límites del significado de las palabras hacia donde estas no significan, sino que, como probando y experimentando con las palabras, expande las relaciones entre palabras y mundo:

Las gramíneas
son como espigas
pero más delgadas
más esbeltas
elegantísimas
hay que zambullirse
para ver
en el invierno son plateadas
hay plateadas y doradas
algunas son como espigas
y algunas son pequeñas estrellas
o erizos
o clavelitos en miniatura
junto un ramo
para mi pelo (Iannamico, 2001, p. 25).

Observamos menos una intención de decir algo sobre las gramíneas que un intento de construir la imagen y la percepción que el yo tiene de ellas, un hacer aparecer algo más que la palabra en la lengua. En todo caso, al evitar quedarse en una imagen o una descripción rompe con la idea de una estabilidad de la significación, de una palabra que se corresponda directamente con su objeto. El nombre se deshace de su intención de utilidad, es decir, de captación de la cosa que nombra, y sigue su curso hacia un intento de abrirse hacia otras dimensiones de la significación, que a su vez no son arbitrarias, sino convocadas por la cosa, por su imagen y su percepción.

En este sentido, la facultad mimética del lenguaje —que Benjamin piensa como forma en que el lenguaje entra en relación con las cosas— nos habilita a pensar allí las redes entre las cosas y el mundo. La facultad mimética expone la forma en que el lenguaje entra en relación con el mundo, pero ya no de modo directo, sino a través de su particular cualidad mimética, heredada de una forma de lectura sin lenguaje, anterior, pero que en el lenguaje alcanza su forma más alta³. La cualidad mimética del lenguaje busca la coincidencia con la cosa nombrada, así es que se realiza

3 Este tipo de aprendizaje del comportamiento mimético son por ejemplo los juegos en los que el niño imita a una cosa, como un ferrocarril, en el cual este aprendizaje se da por medio de la corporalidad.

una búsqueda por las redes y derivas tratando de encontrar allí no la cosa —una cosa pensada como objeto— sino la forma en que es captada. Esto lleva no solo a la búsqueda de la forma de captar la cosa, sino a una experimentación con la misma lengua.

Collingwood-Selby explica que en la modernidad los acontecimientos públicos parecen ser los únicos acontecimientos que adquieren relevancia, mientras que aquello que pasa en el espacio privado está relegado como experiencia. Si la experiencia es información que nos llega en forma acumulable, la experiencia individual es algo completamente prescindible.

Esta exclusión del campo de la experiencia de lo íntimo y lo cotidiano la reconfigura como lo que no se puede hacer, sino tener. En este marco, en *El collar de fideos* aparece una experiencia íntima como parte de un saber común, compartido y heredado:

Todas las madres
guardan la memoria de la primera
mi bisabuela se suicidó
cuando mi abuela tenía
siete años
—una traición de amor—
tomó el veneno y estrelló
la jarra contra la pared
delante de su hija
dicen que primero
se preparó
se pintó
se puso las alhajas
se peinó el pelo rubio
frente al espejo
sin dejar de mirarse
con ese gesto que repite mi mamá
y que yo
estoy empezando
a repetir. (Iannamico, 2001, p. 20).

Lo que forma la experiencia y vuelve en el acto de recordar es un pasado que queda incompleto y que en el presente se muestra como la



otra cara de los hechos, lo que había pasado inadvertido anteriormente, la continuidad. En la continuidad del gesto que el yo ve en su madre, en su abuela y en su bisabuela se encuentra a sí mismo. El acto íntimo de mirarse al espejo se revela mucho más que el reflejo de uno, sino el reflejo de lo múltiple que adviene como herencia y como memoria. Lo heredado expone así un origen y una continuidad: “todas las madres/ guardan la memoria de la primera”.

Los camisones de mi abuela
mi única herencia
junto a un juego de té
y las soperas
con unos camisones
que están fuera
de la realidad
todos blancos
hay uno ideal
para andar entre gramíneas
campesino
sencillo
de una belleza natural
después
una enagua con breteles de cinta
parienta del mar
por su erotismo
dos enagüitas más cortas
púberes
y otro camisón
largo
que más bien parece
el vestido de un ángel.
Todavía no los usé
pero voy a empezar. (Iannamico, 2001, p. 8).

Las cosas heredadas invocan un determinado uso, son las cosas las que indican su forma de ponerse, un cuándo y un cómo. Mattoni dice con respecto al yo: “...entre las cosas mudas que se heredan y los rumores de la

naturaleza sin lenguaje, ella se dice, se promete pararse a mirar el mundo que habrá de unir lo heredado y lo espontáneo, las palabras y los seres vivos” (Mattoni, 2013, p. 6).

La conciencia de esta continuidad en la experiencia se puede entender como tradición en tanto comprendamos esta como “un instante de reconocimiento, como lo relevante, como lo que ha dejado huellas” (Collingwood-Selby, 1997, p. 126). Las noticias, como el trabajo mecanizado, comienzan siempre de nuevo y borran todo acceso al pasado. El pasado como deseo de consumación en el presente no puede alcanzar nunca su plenitud. La lengua es el lugar de la experiencia porque en ella el ser desea alcanzar su consumación, los hechos consumados fuera de la lengua no existen: “no hay experiencia fuera de la lengua” (Collingwood-Selby, 1997, p. 130).

La cosa del lenguaje: hacia una búsqueda de los límites del lenguaje

El intento de acceder a algo así como una lengua pura nos demostró que nuestra lengua crea la ilusión de traer ante nosotros la cosa. Debemos hacer el camino contrario, entonces, deshacer el significado, así como el lenguaje desecha el significante, para hacer aparecer allí la comunicabilidad, la potencia de nuestra lengua para decir.

Sin embargo, el lenguaje al que estamos acostumbrados es un lenguaje presuponiente, es decir, que funda sus posibilidades significantes y comunicativas en una Primera Palabra. Giorgio Agamben, retomando la metáfora benjaminiana, piensa la revelación como “palabra de Dios” y allí encuentra el fundamento de nuestro lenguaje. Al aceptar la existencia de una palabra primera se funda el presupuesto bajo el cual nuestro lenguaje significa siempre algo más allá de sí mismo. Revelación, explica Agamben, significa que *hay lenguaje*, pero no revela el lenguaje mismo.

De esta manera nuestra relación con el mundo es por medio del lenguaje, pero el lenguaje en sí es incognoscible. La revelación entonces revela más que nada que *el mundo es* porque existe el lenguaje, que es el primer presupuesto y que no tiene nada delante de sí que pueda explicarlo, porque es la palabra la que crea el mundo. La revelación, entonces, no dice un determinado enunciado sobre el mundo, sino, que el lenguaje *es*:

Existe un ser cuya simple denominación lingüística implica la existencia, y es el lenguaje. El hecho de que yo hable y que alguien escuche no implica la existencia de nada, excepto del lenguaje. El lenguaje es lo que debe necesariamente presuponerse a sí mismo. (Agamben, 2005, p. 31).

Este carácter del lenguaje de estar siempre al principio como presupuesto anula todo metalenguaje, ni siquiera en forma de voz insignificante, porque no existe un nombre para el nombre.

Como la mosca encerrada en el vaso de Wittgenstein, que desconociendo su existencia en el interior del vaso cree que el mundo se reduce a este, estamos encerrados en los límites de nuestro lenguaje, sin posibilidad de salir. Nuestro mundo se constituye en los límites de nuestro lenguaje. *El collar de fideos* comienza —se abre— mostrando el artificio de construcción de un mundo:

Yo
concebida por la luz solar
—me distrae un chimango que pasa—
veo la forma del árbol
contra los cielos
al costado de mi casa
no es
ni de noche ni de día
pero es la tarde
y el viento
yo
soy el centro
de todo
lo que veo (Iannamico, 2001, p. 3).

Se especifica el lugar desde el cual se mira y se construye el mundo a partir de un estar situado de determinada manera en él. Lo visto, lo percibido, el espacio: la experiencia se remite a un yo que se hace cargo de los límites de ese mundo.

Los límites entonces, como un estar situado en un lugar, pero aún más, pensamos, como contorno, como formas difusas y como indeterminaciones. Aquello que el yo no puede nombrar tal cual lo percibe, ahí

deberíamos buscar los límites del lenguaje, la inadecuación de nuestro lenguaje a nuestro mundo. Al respecto, Agamben se pregunta:

¿Qué significa ver y exponer los límites del lenguaje? (El vaso no es de hecho, para la mosca una cosa, sino aquello a través de lo cual ve las cosas.)
¿Es posible un discurso que, sin ser un metalenguaje ni hundirse en lo indecible, diga el lenguaje mismo y exponga sus límites? (Agamben, 2005, p. 39).

Creemos que en *El collar de fideos* existe una búsqueda de esos límites como cualidad difusa de las palabras, bordes borroneados, como un tender de las palabras a una significación pero inacabada. Buscar un sendero que vea en la finitud y la equivocidad del lenguaje el fin de su poder presuponiente. Porque, si este no tuviera fin, no podríamos tener experiencia de los límites del lenguaje y si todos sus signos fueran unívocos estaríamos frente a un lenguaje privado de ideas. Esta visión del lenguaje media para el hombre entre todas las cosas y el conocimiento, pero al mismo tiempo, es inmediato, porque es lo que nos permite acceder a estos:

El hombre hablante no puede alcanzar nada inmediato —excepto el lenguaje mismo, excepto la mediación misma—. Semejante mediación inmediata constituye para el hombre la única posibilidad de alcanzar un principio liberado de todo presupuesto, incluso de la presuposición de sí mismo [...] (Agamben, 2005, p. 40).

En los poemas de *El collar de fideos* el lenguaje como medio se hace visible como medio de construcción del mundo y como su distancia también. Incluso, en los momentos en que “no es/ de noche ni de día/ pero es la tarde” (Iannamico, 2001, p. 3), la dubitación disminuye la capacidad significante del lenguaje, haciéndolo aparecer como forma, como palabra y como su falta. Sin embargo, no se está queriendo mostrar allí un defecto de los nombres o una imposibilidad del lenguaje para referir a un determinado hecho, sino su falla, la de todo lenguaje, para representar el mundo, haciéndose visible como medio.

Por eso creemos, con los autores trabajados, que para poder concebir ese límite del lenguaje debemos pensar primeramente no en una *incapacidad* o *imposibilidad* de decir, como si existiera algo por fuera del lenguaje



al que él no pudiera acceder. Al contrario, se está pensando en *la cosa del lenguaje*, que se debe comprender aquí como lo que es comunicable en nuestro lenguaje, como comunicabilidad, como ser lingüístico, como revelación:

La cosa misma no es una cosa: es la decibilidad, la apertura misma que está en cuestión en el lenguaje, que es el lenguaje, y que en el lenguaje constantemente suponemos y olvidamos, acaso, porque ella misma es, en lo más íntimo, olvido y abandono de sí. (Agamben, 2005, pp. 20-21).

La palabra debe ir en ayuda de la palabra, para separarla de sí misma: solo así se puede acabar con el poder presuponiente del lenguaje para hacer aparecer la “comunicación humana” o, podríamos llamar con Benjamin, la lengua pura. Llegado este punto lo que sucede es que el lenguaje dice los presupuestos como tales, pudiendo mostrar el principio no presuponible y no presupuesto en el que debe basarse la verdadera comunicación humana, es decir, aquel comienzo o principio libre de cualquier presupuesto anterior (Agamben, 2005, p. 21).

Referencias

Agamben, Giorgio (1986). *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en Occidente*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (1996). *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (2006). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.

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

- Agamben, Giorgio (2009). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2010a). *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2010b). *Introducción Ninfas*. Valencia: PreTextos.
- Arán, Pampa y Romano Sued, Susana (Eds.) (2005). *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké.
- Bellessi, Diana (2011). *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter (2010) [1916]. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". En *Obras*, Libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2010) [1929]. "El surrealismo. Última instantánea de la inteligencia europea". En *Obras*, Libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2010) [1933a]. "Doctrina de lo semejante". En *Obras*, Libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2010) [1933b]. "Sobre la facultad mimética". En *Obras*, Libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Benveniste, Émile (1997). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI Editores.
- Collingwood-Selby, Elizabeth (1997). *Walter Benjamin: la lengua del exilio*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- De la Maza, Luis (2005). "Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer". *Teología y Vida*, XLVI. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492005000100006
- Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Fondebrider, Jorge (Comp.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina 1976–2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Foucault, Michel (2002) [1966]. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Genovese, Alicia (2003). “Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura”. *Revista Iberoamericana*, 69(202), enero-marzo.
- Genovese, Alicia (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Helder, Daniel y Prieto, Martín (2007). “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”. *El interpretador*, (32).
- Heller-Roazen, Daniel (2008). “La cumbre del período del balbuceo”, “Exclamaciones”. En *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*. Madrid: Editorial Katz.
- Huizinga, Johan (2007 [1938]). *Homo ludens*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Iannamico, Roberta (1997). *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*. Bahía Blanca: Vox.
- Iannamico, Roberta (1999). *Mamushkas*. Bahía Blanca: Vox.
- Iannamico, Roberta (2000). *Tendal*. Buenos Aires: Deldiego.
- Iannamico, Roberta (2001). *El collar de fideos*. Córdoba: La Sofía Cartonera.
- Iannamico, Roberta (2006). *Dantesco*. Bahía Blanca: Vox.
- Iannamico, Roberta (2008). *Muchos poemas*. Buenos Aires: Voy a salir y si me hiera un rayo.

Iannamico, Roberta (2015). *Nomeolvides*. Bahía Blanca: Vox.

Iannamico, Roberta (2015). *Qué lindo*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri.

Kamenszain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.

Kamenszain, Tamara (2016). “Novelas detenidas, poemas que avanzan”. En *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Maccioni, Franca (2012). *El poema y lo real. La percepción de las cosas del mundo en Punctum de Martín Gambarotta* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba.

Maccioni, Franca (2014). “Escribir, lo común. Ideas, figuras e imágenes en torno a una lectura de Giorgio Agamben”. *Revista Badebec*, 4(17), septiembre. Rosario.

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

Mallol, Anahí (2004). “Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas”. *Cuadernos del Sur. Letras*, (34). Bahía Blanca.

Mallol, Anahí (2017). “Algunas visiones del vacío y la nada en la poesía argentina contemporánea”. *Revista Laboratorio*, (16), julio.

Mattoni, Silvio (2013). *Anotaciones novelescas: el mundo, tu mundo, mi mundo*. https://www.celarg.org/int/arch_public/mattoni_silviocc.pdf

Merleau-Ponty, Maurice (2008) [2002]. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Milone, Gabriela (2015). "Figuras del entre: pensamientos y escrituras contemporáneas". *Revista del CIFYH-Letras*, 6(8). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/reacial/article/view/12960>
- Milone, Gabriela (Comp.) (2014). *Violencia y método. De lectura y crítica*. Buenos Aires: Letranómada Editora.
- Moscardi, Matías (2014). "La plasticidad de la lengua: concepciones de la materialidad en el catálogo de la editorial de poesía argentina VOX". *Revista Landa*, 2(2). Santa Catarina.
- Pardo, José Luis (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pardo, José Luis (2010). "¿Qué quiere un niño?". En *Nunca fue tan hermosa la basura: artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Prieto, Martín (2006). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina". http://www.proyectolux.com.ar/virtual_23.htm#Prieto
- Rozitchner, León (2011). *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Weber, Samuel (1940). *Benjamin's-abilities*. London: Harvard University Press.
- Yuszczuk, Marina (2009). "No cualquiera es doméstico: experiencia y espacio privado en Laura Wittner, Marina Mariasch y Roberta Iannamico". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18(20). Mar del Plata.

Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. La Plata. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30862>

Yuszczuk, Marina (2012). *Falsas lágrimas: representaciones de género y gestos pop en la poesía de los noventa*. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria – IdIHCS/CONICET. La Plata.



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Aventura

Carlos Surghi*

Todo poema responde al eco de un llamado. Se interna en él, avanza, sigue lo que se esfuma, acaso avizora algo, pero al fin, regresa con la opacidad de la mudez que caracteriza a la poesía o con el resplandor de un lenguaje ininteligible. Sin embargo, lo que vuelve –o aquello con lo que el poema regresa, lo que hace de él algo extraordinario– no es tanto ese lenguaje minado de contradicciones y paradojas como la *aventura* que lo impulsa¹. El llamado al poema entonces se ha desvanecido, lo que decía o pedía por su palabra se ha extraviado, tal vez no hubo nada que entender en lo requerido de esa interpelación, es más, acaso ni siquiera existiese ese llamado, por lo cual, cualquier respuesta carecería de sentido. Nada más solitario entonces que un poema. Como la figura del cazador australiano que en la llanura escucha la reacción de su presa al arrojar su boomerang y nada conseguir, salvo que éste regrese a su mano, así el poema sale a la aventura de ser simplemente lo sucedido: curva en el tiempo, impulso físico, sonido que atraviesa el aire en su arrojado hacia el futuro.

Y, sin embargo, en ello algo comienza, algo se vuelve fábula de un origen. Aun así, el poema funciona sin pasado, se orienta hacia una suerte de advenimiento del cual todo se está por decir y, de no creer, siempre algo falta: su tema, su comunicabilidad, su saber deductivo. Respuesta a una carta destruida, o conversación en la que el viento se lleva las palabras, el poema es entonces una insistencia que nadie requiere, la memoria de una voz que no tiene sujeto. Pero en la negatividad extrema –en su resistencia

1 La aventura sería la forma de realización de todo poema. No solo porque toda verdad es tal en lo contado y no en la réplica a algo anterior, sino porque, como señala Agamben, hay en la aventura una experiencia del ser: “En la medida en que expresa la unidad inescindible de evento y narración, cosa y palabra, la aventura no puede no tener, más allá de su valor poetológico, un significado ontológico particular, si el ser es la dimensión que se abre a los hombres en el evento antropogénico del lenguaje, si el ser, en las palabras de Aristóteles, siempre es algo que «se dice», entonces no hay duda de que la aventura tiene que ver con una determinada experiencia del ser” (2018, p. 32).

*Universidad Nacional de Córdoba / Conicet | carlos.eugenio.surghi@unc.edu.ar

denodada, en la soledad de su regreso– el poema tiene una tradición, la misma que inventa al renunciar a su pasado material e inmediato. Esa tradición no es más que una reunión de nombres, una afinidad, el círculo o la línea zigzagueante en un mapa del nomadismo de las palabras que, por pertenencia a una tribu, se agrupan al ser imantadas por un ritmo que las convoca².

Acaso esto justifica la poesía de Liliana Ponce, ya que usando esa tradición ha conseguido su lugar, su distinción y su pertenencia a una etnia poética particular. Solo de este modo adquiere relevancia el epígrafe de Georges Bataille que la poeta eligiera para *Boomerang Naturae*, donde se reúnen los siete libros que, desde 1976 y hasta la fecha, ha publicado. “Y no me detendré hasta que no haya avanzado lo más lejos que pueda” (2025, p. 15), dice el Bataille que Ponce coloca al comienzo, que cita como para ordenar todo lo que, aun en la prefiguración de un plan, ha quedado disperso. Que la poesía avance, que sea promesa de futuro en *lo más lejos que pueda*, que emule en su acumulación la extensión que el verso le otorga y que parece dictar *no me detendré*, en definitiva, que la poesía sea un artefacto natural –tal vez a eso se refiera el título elegido– es resultado de que todo poema sea una aventura. “La aventura es tanto el encuentro con el mundo como consigo mismo y, por ello, motivo de deseo y también de desconcierto” (2018, p. 21), este señalamiento de Agamben, que refiere a los viejos trovadores, puede sin embargo leerse como simple suceder del mundo, como aquello que hace al poema *forma de la aventura*. Y es que solo así *adventus* –llegada de lo misterioso– y *eventus* –eso que llega– son el *continuum* de la poesía de Ponce, son lo que acontece y debe de algún modo ser contado.

Pero el poema como aventura es el poema entendido en su transcurrir meditativo, única forma de contar que Ponce le concede. Desde la naturaleza incierta de la inspiración, que irrumpe y dicta lo que excede a las palabras, a la simple descripción de un estado que llama a la poesía, y que

2 Al respecto Meschonnic señala que “a partir de Benveniste, el ritmo ya puede no ser más una sub-categoría de la forma”, por lo cual se lo debe entender como “una organización (disposición, configuración) de un conjunto”. En ese sentido, que el ritmo reúna y conjugue una experiencia tan singular como lo es la experiencia poética, se debe a que “el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización del discurso”. Por eso, la primacía del ritmo en la experiencia poética lleva a que “el ritmo en un discurso pueda tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido” (Meschonnic, 2007, p. 69).

requiere de una fidelidad en la cual la corrección no está permitida, lo que hace del poema una aventura es justamente la insistencia en el despliegue de series, acaso trazadas en ese mapa del nomadismo, simples orientaciones de la vacilación con las que la tribu del poema se conduce al llevar ese artefacto natural que es el poema entendido como un fuego sagrado. Ya en los primeros libros Ponce ha asumido un método que consiste en desplegar la expansión y la variación sobre un motivo, o que consiste en proceder por acumulación de poemas enumerados, dispuestos en un orden, siguiendo una secuencia que dispara un título para esa sección que los contiene. Por solo citar un ejemplo de esto, en su primer libro titulado *Trama continua*, las tres secciones se llaman “Vértigo por un espacio anterior”, “Están los días” y “Cuerpos imaginarios”. En el segundo, *Composición*, publicado casi diez años después, los nombres de las secciones se vuelven acaso más escuetos: “Horizontal/Vertical”, “Las puertas del agua”, “Exposiciones”. Cada uno de los poemas que ahí se reúne es un número, un orden dispuesto por quien los escribió, es una secuencia ideada por la abstracción del título de la serie. Recién en *Paseante y huésped*, de 2016, esto se verá modificado: “Stella”, “Siesta”, “Oigo una voz a la medianoche” designan poemas y no secciones, designan momentos y pasajes de palabras agrupados pero solitarios en su inscripción.

Ausentes de todo nombre, carentes de algo que los singularice más allá de la particularidad de convocar palabras para nombrar lo que escapa a las palabras, los poemas de Ponce registran una ausencia de nombre asombrosa. Como si supieran que nombrar es reducir el espesor semántico de la aventura contada, o como si supieran que ello no es más que rotular lo que solo puede nombrarse al borrar las palabras con las cuales se lo llama, es que el poema desde su inicio renuncia a esa potestad de designar las cosas. En el caso más extremo esas secciones de poemas sin nombres pueden leerse como un desplazamiento, un viaje de una estación a otra, un verdadero extravío tramado por las huellas que dejan. Entre una serie y otra, entre el trazo que las separa o las superpone, lo que se deja leer entonces es el uso de esa tradición que oficia de pasado y también de contorno. Sensualismo, orientalismo, escepticismo budista, resabios de un surrealismo particular y cierta vacuidad de imágenes elaboradas por la extensión del verso y la profusión de estados íntimos hacen al espesor de dicha tradición como lo único legible que, sin embargo, guarda la precaución de estar disimulada, oculta en el follaje de ese bosque de series que la

poeta ha ido entrelazando como si se tratara de una corona con la cual se viste o se ofrenda.

La cerrazón de ese bosque en el que se oculta el yo del poema, se puede apreciar en versos como el siguiente: “Amarrar la presencia de lo desconocido es un juego sagrado / que el espesor de dios hace temer con la sospecha de la sed” (p. 36). Negado en su avance, mudo pero balbuceante, el poema-aventura se detiene ante lo que desea y lo que desconcierta. Poseer, aferrar, tomar aquello que se ignora superpone una avidez y un desarreglo que no solo afecta a los sentidos de una supuesta subjetividad, sino que también se vuelve nueva intelección; pero también, dicha superposición vacía de significado a esas mismas palabras que han perdido la gramática de lo sagrado en la cual se ordenaban. Lo epifánico y lo hierático entonces son apenas momentos de eso sagrado que vuelve opaco al poema, pero en el poema son a la vez lo que lleva a escribir *dios* con la minúscula que lo desacraliza. Como Schelling tiempo antes lo supiera, el *sin fondo* moderno, romántico, ultimado por el juego de la ironía, no es más que un vértigo en el juego de las formas, puro avance entusiasta que no se detiene, experiencia sin trascendencia que pide por lo que se sustrae; pero al fin, también pura angustia del vacío que un yo contempla con repulsión³. Acaso de este modo, el epígrafe de Bataille, suerte de brújula para el nomadismo que emprende Ponce, se vuelva de nuevo esclarecedor: “lo que veo y lo que sé no tiene ya sentido, ni límites” (p. 15). El mapa que el poema con sus palabras va dibujando no es entonces otra cosa que la oscuridad de un firmamento, el reflejo de ese bosque haciendo eco con la noche de los *Textos de sombra* (1990) de la última Pizarnik, o con el cielo y la tinta del *Momento de simetría y Escrito con un nictógrafo* (2014) de Carrera, por solo señalar nombres de esa tribu que, a la luz de las palabras de Bataille, hablan de lo único que pueden hablar: la experiencia del poema más allá de lo que ya éste no pueda contar.

Tú, sujeta aún a la visión,
a esta infinitud del momento retenido

3 En relación con esto ver el pasaje de Schelling “La posibilidad del mal” en *Sobre la esencia de la libertad humana* (1969, pp. 108-136); y lo que Vicente Serrano sostiene con relación a la idea de “ansia eterna” como substituto del “absoluto” romántico en su libro *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto de lo moderno* (2014, p. 87).



pero verdaderamente muerto,
desapareces del cuerpo,
mientras el movimiento del día forma charcos
o claros en el bosque (Ponce, 2025, p. 45).

Este verso acaso sea un ejemplo de esa experiencia del poema, la que por ahora es simple permanencia en él, mirada paradójica que acaso se estremece por la infinitud de lo muerto.

Tal vez por eso las series que Ponce construye para cada poema pueden leerse como una progresión, como partes de la facultad meditativa que el poema adquiere a fuerza de solo ser leído como mediación, distancia, relato de lo que no pudo relatarse, pero que se expone al dejar un margen para el relato mismo de sus imposibilidades. Es en ese momento, cuando la aventura se traza por medio de *estancias*, cuando a cada una le vale una figura que gravita en cada serie, que el poema puede entenderse y ser leído como *pensamiento del poema*⁴. Dispuestos en esa progresión de avanzar *lo más lejos que pueda*, los poemas se vuelven también formas de organizar la negatividad sobre la cual, justamente, van avanzando. La imposibilidad es una de esas estancias, acaso la que vuelve sobre la naturaleza misma del poema como artefacto, invención, creación opaca. Por eso en una de esas series Ponce dice: “No poder mostrarlo. / Nació en el círculo tangible bajo las sombras de la invención / –la creación que no podría posponer sobre este yeso inerte / sobre el que haces que me tienda”. La invención es aquello que arroja el principio de opacidad para lo que nace como algo

Nombrado, hecho de palabras, expuesto por una boca balbuceante:

4 Agamben señala que “la crítica nace en el momento en que la escisión (poesía-filosofía) alcanza su punto extremo” pues “la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo”. Aun así, la aventura de los poetas del siglo XIII consistió en la invención de un “regazo” meditativo, doliente y melancólico que legó a occidente un desplazamiento en el sentido de la palabra “estancia”, lo que permite aplicar ahora su uso a la invención de una “topología de lo irreal”, la cual permitiría –y vaya si eso no es la poesía como pensamiento– “entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable” (2002, pp. 10-11 y 13). Recientemente Mario Montalbetti recupera esta discusión, siguiendo y contradiciendo a Badiou, sobre la diferencia entre matema y poema al pensar no la circunferencia de la esfera que forman en el pensamiento platónico que organizó la epistemología de occidente, sino más bien el “borde” de esta esfera: “Aquí nos interesa el poema que hace borde, el que intersecta lenguaje y no-lenguaje, el que por extraño que suene, no significa nada; el vehículo que circula a contramano” (2024, p. 21).

No podría mostrarlo.
Nombrar la salida de la arena
que como otro tiempo se desliza sobre la piedra de vidrio.
Siempre me estrecha con la fuerza del miedo,
o vence la esclavitud de su boca embozada.

Pero lo que no se expone, lo que no se representa en el mostrar que el poema niega, adquiere en el *como si* una suerte de velo que, más que mostrar, es mostración, montaje, mirar que mira en la acción de sustraer lo mirado:

No podría mostrarlo: cómo este viaje ata
los hilos del día vacío y viviente
del que querría arrancarte para ver
su cúspide, la hora del abandono,
la escena en el verde del agua donde éramos (p. 63).

A la manera de un teatro Noh, con sus máscaras delineadas en la expresión minimalista, su vestuario suntuoso y simbólico, lo despojado de su escena donde solo vemos emoción y movimiento que hacen al despliegue de un réquiem que cuenta la memoria de los días; pero también a la manera del teatro Kabuki y su impacto visual, donde canto y danza se extreman al límite de la contorsión sobre un fondo blanco de polvo de arroz en los rostros de los actores que llevan adelante el drama lírico, el *poema-aventura*, “como una ilusión, así como hablo y siempre que se habla” (p. 70), escenifica una aproximación a la experiencia de vacuidad que, en su representación negada, monta el vacío mismo:

La fuerza del olvido
deja hundir un cuerpo.
Su ojo luminoso abre islas como tajos
el murmullo amargo
avanza sobre la noche del agua
-la nada de una fuente vacía (p. 75).

Ponce llega al yo de la lírica no por el camino de lo sentimental que toda tradición provee, sino más bien a través del despojo que con ella



construye. La vacuidad, lo que el Bataille citado anuncia como aquello que irrumpe “una vez abierto el fondo de los mundos” (p. 15), es lo que corre el velo del paisaje del poema donde ahora aparece un yo que se ha desdoblado; un yo que de ser mediación pasa a ser reflexión de cuanto lo rodea: “Soy la que sueña, / quiero ser lo soñado” (p. 113), y que por eso, el *yo es otro* de Rimbaud que resuena como un epitafio, no es aquí más que una reformulación donde ni siquiera ese otro aún espera: “Yo soy –o era / eternamente, no-nada, diferencia” (p. 114). El vacío del que Ponce habla es entonces el vacío que queda luego de que la aventura moderna del poema condujera a éste hasta su extremo, he ahí que el poema llega al vacío que dicta un “Pensamiento reducido a cenizas” del que, por supuesto, poco queda, ya que “en el cielo dorado traza líneas” y solo avanza por medio de paradojas: “A la luz el que habla se hace clarividente / en las palabras casuales. / A la luz las escenas visibles ilustran lo invisible / para ojos no humanos (p. 110). Y, sin embargo, aun cuando el vacío es lo que cuenta, cuando lo único a desplegar no es otra cosa que un juego de paradojas, para el poema ese es su lugar, el vacío mismo es el lugar por llenar. Se trata entonces de poemas que hacen sus versos con palabras, pero que ni bien ponen en ese espacio vacío a las palabras estas pasan a ser desconfianza, absoluta incerteza, aquello que escapa como tal ni bien éstas mismas son artefactos que buscan por medio de sus sentidos la aprehensión de lo real: “La palabra reemplaza a la mañana, / pero: no pensar la mañana / –la que llega a mí se deshace / y no puede comenzar, se consume en la deriva” (127).

Pareciera como si la poesía de Ponce renunciara a lo que convoca ni bien lo llama, ni bien hace para el poema un puente que lo conduce a ese *lo más lejos que pueda* que se había propuesto. Así tal lejanía resuena a negación, cierra lo que abrió, oscurece lo que prometió iluminar. Pero también, en esa negación, el poema avizora su posibilidad de suspender el sentido, de entregarse a una suerte de devenir sin finalidad: “Hablo en lo transitorio, busco en lo transitorio / y las señas pasan por el silencio de las cicatrices” (p. 135). En el final de *Teoría de la voz y el sueño*, Ponce reflexiona sobre la tensión que a lo largo de todo el libro se expone en las diversas series con las que lo ha compuesto. La voz como enunciación está así próxima a una mera materialidad, pero, aun cuando esa voz siempre escape a su objeto, todavía hay una materia presente, algo que la lleva a contar sobre, a proveer de imágenes eso que está ahí: el sueño. Bajo la

forma de lo cotidiano, en la serie titulada “Diario”, y como si ésta fuera un recuerdo de la práctica que ya Girri llevara e incorporara a sus libros atrayendo reflexiones sobre el acto de escribir y su negatividad, es que Ponce postula que “la escritura como analogía –y no como expresión” es nada más que “construir otra naturaleza sin moral”⁵. La inflexión que se produce en este libro lleva a pensar que más allá del poema entendido como *escritura*, no debe haber otra cosa que “una experiencia de abstención y una construcción poética que exhiba su desarrollo como su símbolo, a la vez vacío de referente, vacío de explicaciones, aislado de ideas” (p. 160). La escritura sin moral, la que para escapar a la moral le suprime al poema la preponderancia del tema, es la aventura del poema. Similar a la novela sobre nada de Flaubert, que existiría no solo por el hecho de estar escrita en el ritmo de la *palabra justa*, sino también por estar supuesta en el mismísimo acto de llamarla, de solo proponerla como una añoranza de lo que otrora en la narrativa fuera estilo, es que el poema puede desentenderse de su tema, puede prescindir de él en tanto el tema es aquello que dota de sustancia al poema. En virtud de esto Ponce se desplaza hacia la singularidad de una escritura como la japonesa o la china, pero optando por lo que puede prodigar la acción, el movimiento y la duración entendidos como elementos primordiales en ellas, ya que se anteponen al sentido o a la referencialidad, pues en su materialidad son una forma de acceder a ellos. Se trata de escrituras – en las que el encuentro de la tinta, el pincel y el blanco de la hoja cuentan como la materialidad casi inmanente que permite, habilita y aproxima el goce del vacío; por lo que Ponce no duda en entender que “Escribir es hoy un vacío –está en la forma / o el pasaje, en un trozo sin pertenencia: / máxima intensidad, duración” (p. 101).

5 Un ejemplo de esa negatividad sería *Diario de un libro* que, en 1971, durante la elaboración de *En la letra ambigua selva*, Girri se propuso llevar para registrar –en un esmero obsesivo– “los múltiples avatares de los poemas” que escribía, lo que acaso hizo impulsado por “la voluntad de inmediatez y verdad” que lo interpelaba. En ese sentido, llama la atención que Girri entienda el poema como un artefacto en el que “la voluntad de crear opera como un movimiento”, tal vez como lo que pone en relación las secciones de Ponce al ser, justamente sus poemas, movimientos entre secciones. He aquí otra afinidad para la tradición en la que la poeta se inscribe, más teniendo en cuenta esta entrada en el mencionado diario el poeta: “Cada poema moviéndose como para denotar una acción definida. Realizando esa acción con la menor cantidad posible de movimientos” (1980, pp. 9, 32 y 33).

Barthes vio la potencia en acto del haiku, vio lo concentrado de un tiempo que es duración intensa. Para él el haiku “da envidia” por el simple hecho de que realiza una utopía del lenguaje: “Cuántos lectores occidentales han soñado con pasearse por la vida con un cuadernillo en la mano, anotando aquí y allá «impresiones», cuya brevedad garantizaría la perfección, cuya simplicidad demostraría la profundidad”. Sin embargo, más allá de la perfección estilística y de la autoironía, había también para Barthes en esa forma algo más, algo que tiene que ver con el sentido, con lo que entendiera como “un momento en el que el lenguaje cesa” y da paso a “una guerra contra la prevaricación del sentido” (1990. pp. 98-99), guerra que es conducida por el budismo zen. Señala entonces Barthes:

Siendo completamente inteligible, el haiku no quiere decir nada, y es a causa de esta condición doble por lo que parece estar ofreciéndose al sentido, de un modo particularmente disponible, servicial, como un huésped educado que permite instalarnos cómodamente en su casa. (p. 99)

Una metafísica sin sujeto y sin dios, que se permite aprehender las cosas en tanto que acontecimiento y no en tanto que sustancia, junto a una confección de la materialidad que la lleva adelante y que justifica la plenitud del vacío en el que se instala, es acaso lo que suspende la mediación del lenguaje occidental, o lo que Barthes llama “el infinito vicioso del lenguaje” (pp. 92-93). Pero es también lo que en la poesía de Ponce permite hablar de la inmanencia de la escritura en el poema.

Donde antes algo trascendente brillara como imantación al movimiento de las series que la poeta desplegaba, ahora solo puede verse el despliegue prosificado de una experiencia de trazo, de un despliegue que narra y reúne los movimientos que hacen a la caligrafía que exhibiría los *ideogramas* con los que la poesía ya es definitivamente otra cosa⁶. *Fudekara*, publicado en 2008, podría también traducirse muy libremente como poesía

⁶ En el ensayo titulado “De la escritura como cosmos. Notas sobre la escritura chino-japonesa”, texto que en la versión del sello tsé-tsé se incluye como postfacio de *Fudekara*, Ponce señala lo siguiente: “Tradicionalmente la escritura del chino ha sido definida como ideográfica, pero en la actualidad se prefiere la categoría de logográfica (los caracteres indican palabras concretas, no ideas); sea como fuere, el hecho de que los signos en sus orígenes hayan correspondido a objetos o acciones establece una profunda diferencia con los sistemas alfabéticos o los silábicos, que se orientan a la pronunciación de la palabra, a reproducir su fonía, para intentar

que nace del pincel, desde el movimiento y develando una forma y manejo del cuerpo, al menos así lo deja entrever Ponce cuando dice: “El término «fudekara» (*fudékará*) es una libre asociación que realicé relacionando los términos en japonés *fude* y *kara*, «pincel» y «desde» respectivamente” (p. 180). Pero también, el libro es *la escritura de clases de escritura*, el registro de ese yo que atraviesa la escritura como experiencia: “Este libro fue escrito durante las clases de caligrafía de ideogramas chinos, a cargo de la profesora Alicia N. Li, que tuvieron lugar en la Sección de Estudios Interdisciplinarios de Asia y África de la Universidad de Buenos Aires” (p. 180). La hoja, que en el ejercicio de copiar y replicar el ideograma se llena con las formas de éste, es el vacío que antes cobijaba un mapa del sentido, una serie de sendas en el bosque de palabras, claros adonde se iluminaba la persecución del significado cuando esas sendas se conectaban por medio de los recorridos que impulsaba el ritmo; y en tanto que hoja que llama al vacío, esta actualiza la notación que el haiku propone y la suspensión del sentido que el budismo conduce. *Fudekara* podría leerse entonces como el diario de los ejercicios de caligrafía oriental de una alumna⁷, pero también como esa suerte de notación entre el acontecimiento y el vacío que Barthes añorara para todo occidental proclive a las impresiones; podría a la vez entenderse como una suspensión del sentido que se ha visualizado en el recorrido de una forma que se duplica –así debe entenderse el termino caligrafía– y que también, en ese recorrido, cuenta dicha suspensión, pero en el día a día que el ejercicio requiere en tanto que *clase*⁸. Ya en el “Día 1”

cumplir la repetición del habla. La concepción ideogramática responde a una manera de observar el mundo y de registrarlo” (2008, p.44).

7 En ese sentido, en el ensayo anteriormente citado, Ponce refiere al respecto de la caligrafía: “La caligrafía constituye un arte en sí misma. Dicen los chinos que para practicarla hay que emplear los «cuatro tesoros del estudio» (*won fászu pao*): el pincel, la tinta, el papel y la piedra para entintar [...] Los calígrafos chinos emplearon numerosas imágenes para representar el aspecto poético y artístico que conlleva lograr los trazos adecuados. Dicen, por ejemplo, que un simple punto (*diàn*) debe dar la impresión de una roca caída violentamente desde lo alto, o que la línea horizontal (*heng*) debe parecer una formación de nubes repentinamente interrumpida” (2008, p. 52).

8 La escritura como *clase* podría relacionarse, jugando con sus dos sentidos, con otras series de experiencias de la escritura. Por ejemplo, la de linealidad como último resto de este acto que desarrolla en su escritura-objeto Mirtha Dermisache; o con la experiencia de la escritura-copia, como adquisición de un sentido que



Ponce escribe: “En un rincón me senté a la luz de la lámpara. Ya era tarde y todos habían comenzado a trabajar. // Estaba el papel, estaba la tinta. Escaso silencio –pensé, mientras oía el murmullo. // Sensei me dio unas notas, y empecé a leer” (p. 181).

Lo que se modifica en la hoja, en el blanco y en el espacio lleva entonces a una nueva forma de atención: “Esta noche, el ojo reemplazará al oído. El ojo reemplazará a la respiración” (p. 182), y en ese reemplazo, el yo del poema ira hacia *lo más lejos que pueda* de la mano de una escritura que, antes que reflexiva, es tal vez pura constancia, acaso experiencia de olvido: “En silencio, dibujo fragmentos de signos, trazos, como / ejercicios. // Al repetir, empecé a olvidar mi mano. Pero aún el camino será exterior por mucho tiempo. // La curva refugia maneras de envolver el blanco” (p. 185). La acción de despojo, de vaciamiento, de envoltura en la nada, de olvido de la subjetividad en la que el budismo como práctica se funda, está de algún modo presente en ese nuevo registro de escritura, en esta versión del *poema-aventura* extremándose en el registro de una práctica silenciosa⁹. El abandono que el budismo reclama supone aplacar no solo la conciencia que en occidente funda la moral de todo comportamiento, sino también despojar de finalidad a la acción misma, por más simple que sea. Sin nada que contar en un inicio en el que lo imposible de

es más gestual que semántico, que propone Sergio Chejfec en su libro *Últimas noticias de la escritura*: “Hace bastantes años ocupé tardes enteras en copiar relatos de Kafka. Tenía unos cuadernos de tapa blanda color marrón, de formato escolar, aunque de pocas páginas. No era escolar solo el formato: creía que algo de la escritura de ese autor se impregnaría en mí gracias a la transcripción [...] El hecho de escribir, el dibujo de la letra, la ceremonia silenciosa, todo me sometía a unos protocolos que no me pertenecían, pero silenciosamente me brindaban una hospitalidad que el mundo cercano me escatimaba. Y de allí procede también el otro elemento, la escritura como algo que debe ser actuado. Actuado para que alcanzara un grado natural de verdad, y para que cada una de las poses, inclinaciones, actitudes, etc., vinculadas con la escritura, fuera un salvoconducto más eficaz no para que yo cambiara, sino para que una naturaleza adicional vinculada con la escritura o con lo literario en general viniera a rescatarme de la angustia y el desamparo” (2015, pp. 22-23 y 26-27)

9 En cuanto al camino del ideograma y su relación con la escritura china y japonesa Ponce señala “yo diría que son escrituras del silencio, hechas para el silencio, y conservan la impregnación de lo poético que no puede nombrarse pero que se aprende, el ojo es su instrumento. La voz es secuencia, temporalidad; la visión es lo instantáneo” (2008, p. 54).

contar ocupaba la preocupación del tema del poema, es decir siguiendo el extremo de la negatividad, ahora la poeta tampoco espera nada, salvo el abandono mismo:

No es el trazo mi obsesión, sino esto actuado que se inicia a la madrugada, con un insomnio puesto en la luz de
imágenes de ayer, de otra tarde

En realidad multiplico mi cuerpo, multiplico mi mente y
donde tenía brazo y mano, y donde había sed, abandono la idea de
persona (p. 184).

Sin embargo, la condición de aventura en el poema hace que éste aún se vea tentado por los recorridos de la topología de lo irreal que él funda, por la meditación en la estancia desde la que había partido como experiencia. Será acaso porque la aventura preserva de la pasividad religiosa. La unión de mirada y desplazamiento parece entonces unir dos extremos, el de esa quietud con el de la imaginación, el de la concentración con el de la fuga: “Al escribir, observo. Después, voy hacia tierras marcadas / con signos invisibles. Cierro los ojos y entro en la gruta. / Me esperas para darme el mapa // Palmo a palmo recorro la tierra leída” (p. 190). La aventura del poema une así occidente y oriente; en pocos versos la vuelta al mundo cabe en un solo día, acaso los días en los que ya anochece: “Escribo. Escribo signos. Escribo muerta. Escribo otra. / Escribo para no hablar, para no mirar (p. 194)”.

Referencias

Agamben, Giorgio (2018). *La aventura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2002). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid: Editora nacional.

Barthes, Roland (1990). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.



Carrera, Arturo (2014). *Vigilámbulo. Poesía reunida. Volumen III*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Chejfec, Sergio (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.

Girri, Alberto (1980). *Obra poética III*. Buenos Aires: Corregidor.

Meschonnic, Henri (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol izquierdo editores.

Montalbetti, Mario (2024). *El pensamiento del poema*. Rosario: Nube negra.

Pizarnik, Alejandra (1990). *Poesía reunida*. Buenos Aires: Corregidor.

Ponce, Liliana (2025). *Boomerang Naturae*. Buenos Aires: EMECÉ.

Ponce, Liliana (2008). *Fudekara*. Buenos Aires: tsé-tsé.

Schelling, Friedrich (1969). *Sobre la esencia de la libertad humana*. Buenos Aires: Juárez editor.

Serrano, Vicente (2014). *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto de lo moderno*. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso.



Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)

Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



II. Cuestiones críticas



La crítica temprana sobre la obra de Héctor Libertella: una lectura metacrítica

Virginia Acha*

Creía en infinitas series de tiempo, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes o paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.

Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*

Conceptualmente, es un deleite para unx teóricx queer
Karen Barad, *Tocando al extrañx interior*

o. Diversos porvenires, diversos tiempos: Por una ética de la responsabilidad en los estudios literarios

En este capítulo propongo una bifurcación posible de la obra de Héctor Libertella a través de una lectura metacrítica. Esta consiste en periodizar la aparición de sus libros en sincronía con el discurso crítico. Si bien este trabajo se inserta en uno de mayor alcance que identifica -por lo menos- tres ramificaciones en los modos que la crítica ha leído la escritura libertelliana, en esta primera maniobra identifiqué un primer período¹. Entre mediados de los sesenta e inicios de los ochenta la prácticas literarias, críticas e históricas se entrelazan, haciendo ingresar a los estudios literarios argentinos la preocupación por una ética de la *respons-habilidad*.

Entiendo la *respons-habilidad* a partir de la tra(ns)ducción de Marie Bardet como la habilidad de responder, cimentado en las insistencias de Donna Haraway y Karen Barad. Dice Marie a propósito del guion que

1 Por razones de extensión, los próximos períodos se incluirán en publicaciones futuras.

*Universidad Nacional de Córdoba | virginia.acha@mi.unc.edu.ar

coloca en su reinención del término a nuestra lengua, volviendo sobre las marcas de escritura-cuerpo de Monique Wittig, para remitirse al sentirnos “respons-hábiles”:

Retomo aquí otro guion que raja la palabra responsabilidad, en una decisión de hacer desviar la trayectoria de este concepto de su linaje moral y jurídico de un sujeto autónomo que se hace racionalmente e individualmente responsable ante la ley, hacia el ejercicio situado de una habilidad para dar respuestas, siempre entramadas y a la vez singulares (Bardet en Barad, 2023, pp. 45-46)²

En el período abordado sobre la crítica de Héctor Libertella es posible identificar una serie de reenvíos que complejizan la relectura de esas superficies textuales entendidas meramente como “producciones individuales de sujetos determinados” para hacer parte de entrelazamientos de materia-significación (Barad, 2010). Ahora bien, si establecemos cortes agenciales (Barad, 2010) para revisar esas prácticas, resulta necesario no solo reponer los textos en cuestión, sino dar lugar a las condiciones materiales de producción, intercambio y circulación entre los agentes involucrados para no cristalizar los sentidos exclusivamente en el despliegue de la palabra en un momento dado. Aunque puedan distinguirse posiciones ideológicas a veces confrontadas, en esa *intra-actividad* y por *difracción* (Barad, 2010) emerge la escritura libertelliana como “objeto” [sic] de las crítica(s) y la(s) historias literarias.

1. Problemas de historia literaria y su entrelazamiento con la crítica

¿Será que desprenderse de la historia
siempre da un poco de miedo?

Héctor Libertella, *La arquitectura del fantasma*

En este apartado intentaré dar los primeros trazos para un mapa posible de la obra de Héctor Libertella a partir de tres etapas o fases que pretenden desenmascarar una mera atribución histórica y cronológica de abordarla. Mi hipótesis de trabajo es que una lectura lineal de su produc-

² Agradezco a Grazia Paesani, con quien practicamos modulaciones de la respons-habilidad, por convidarme a la lectura de Marie Bardet a mediados del 2020.

ción puede contribuir a situar diferentes modos de hacer crítica en nuestro país y, por lo tanto, la tornan enseñable desde esa óptica³. Para esta propuesta, el criterio de periodización seguirá una estructura lineal para volverla inteligible y comunicable en primera instancia.

Sin embargo, la escritura de Héctor Libertella plantea una serie de peripecias críticas a la hora de abordarlo que enredan, tensionan y hasta colocan en contradicción a los diversos enfoques de los estudios literarios. Principalmente, a la historia de la literatura que, a partir de modelos heredados que siguen la lógica de las tradiciones literarias y los cánones establecidos, intenta un acercamiento a partir de las fechas de aparición de las publicaciones y las políticas del mercado editorial, junto con el reconocimiento institucional de los premios literarios, las becas y otros espacios de legitimación autorial de la figura del escritor leídas como una biografía secuencial en la escena nacional. Si este abordaje carece de herramientas críticas que permitan reponer las tensiones y las disputas por la inscripción de autores y obras para dar cuenta de las inclusiones y exclusiones como criterios arbitrarios, se termina achatando la complejidad de la diacronía en el devenir histórico y momificando la singularidad de una práctica poética en proceso desde el corte sincrónico.

Desde este dilema constitutivo de los estudios literarios entre las tensiones totalizadoras y las invenciones singulares (González, 2006), pueden leerse los debates y las disputas teórico-críticas alrededor de cómo narrar la(s) historia(s) de la literatura en Argentina. Asimismo, el movimiento que planteamos no trata de excluir a la historia como problema ni de sostener lo que, en palabras de Martín Prieto, se torna un “desprecio de la historia literaria” (Prieto citado en Gerbaudo, 2024, p. 235). Al contrario, el interés radica en mostrar su dinamismo al interior de los estudios literarios.

A este respecto, Maradei (2010) ha señalado el contraste entre la propuesta de Barthes en 1960, arraigada todavía en el estructuralismo, donde proponía a la crítica literaria como una actividad radicalmente distinta a la historia literaria contraponiendo las relecturas críticas de los “proyectos tradicionales” que emergen a partir del retorno a la democracia así como a la serie de los “nuevos proyectos” editoriales e historiográficos de la li-

³ Este objetivo didáctico se vincula con mi trabajo como Profesora Adscripta de la cátedra de Literatura Argentina III en la Escuela de la Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

teratura argentina a partir de 1989 de participación colectiva y plural⁴. En relación con los “nuevos proyectos” lista los siguientes: 1) ese mismo año, el tomo VII de la *Historia Social de la literatura argentina*, en la editorial Contrapunto, compilado por Graciela Montaldo; luego, reeditada en 2006 por Paradiso con el título *Literatura argentina siglo XX*, con la dirección de David Viñas y la vicedirección de Gabriela García Cedro; 2) en 1999 por Emecé, los doce volúmenes de *Historia crítica de la literatura argentina* bajo la dirección de Noé Jitrik; 3) aunque de autoría individual, en 2006 por Taurus, la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto (Maradei, 2010). A estos podemos sumar: 4) entre 2016-2019, *Historia comparadas de las literaturas argentina y brasileña*, con una colección de seis tomos y la dirección de Marcela Croce; 5) *Historia feminista de la literatura argentina*, cuyo primer tomo *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* apareció en 2021 y que continúa hasta nuestros días. Estos últimos dos proyectos fueron (y están siendo) editados por la Editorial Universitaria de Villa María.

Para volver al contrapunto señalado, Maradei sostiene que “en los últimos años, las formulaciones teóricas se centraron en cambio en la problematicidad del género y en su estado de constante re-elaboración, incluso en lo que hace a su relación con el discurso crítico” (2010, p. 249). Así, sostendrá que desde 1983 puede verificarse una imbricación crítico-historiográfica en tres niveles que se corresponden con el de la crítica analizando las historias de la literatura argentina, el de los críticos literarios participando de sus elaboraciones y el de las historias de la literatura historizando la crítica; filiación que fue trabajada desde *Capítulo. Historia de la literatura argentina* del CEAL (Maradei, 2010) y cuya tensión editorial entre literatura y mercado fue puesta de manifiesto por De Diego (2022).

En relación con lo expuesto, propongo una primera maniobra de historización parcial como otra bifurcación posible de la obra de Héctor Libertella (1945-2006) que abarca sus libros publicados desde el inicio con *El camino de los hiperbóreos* [1968] hasta *Zettel* [2008].

En torno a su trabajo sobre el problema del tiempo y con las estructuras disipativas, entiendo la *bifurcación* en los términos que Ilya Prigogine

4 Dentro de los “proyectos tradicionales”, Maradei (2010) engloba al de Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina* [1920]; el de Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la literatura argentina* [1958] por Peuser y de 1958; y el del Centro Editor de América Latina, que comienza en 1967 con la dirección de Roger Pla.

plantea en “Le désordre créateur” (2014) y que utilizaré metafóricamente⁵. Esto es, “les points de bifurcation sont des points singuliers qui correspondent à des changements de phase dans le non équilibre” [Los puntos de bifurcación son los puntos singulares que corresponden a los cambios de fase en el no-equilibrio. La traducción es mía]. Otro modo más práctico sería entender las bifurcaciones como soluciones a las ecuaciones no lineales; Prigogine retoma que una ecuación de este tipo suele admitir varias soluciones.

Así que imaginemos que la obra de Héctor Libertella tiene la complejidad de una ecuación no lineal. También, podríamos imaginarla como un sistema inestable. Rafael Cippolini se remite a esta idea:

Ahora bien, ¿qué es, a qué llamo el “Sistema Libertella”? Recordemos que Libertella amaba aquella cita de Balzac que reza: “Es absolutamente necesario convertirse en un sistema”. Es una cita que reutilizó en diferentes originales. Por otra, no es menos cierto que Libertella desconfiaba y rehuía de los procedimientos cerrados, de las repeticiones calculadas. Solía definirse a sí mismo como *un sistema inestable* (Cippolini, 2016, p. 78. Las cursivas son mías).

Además, resulta llamativo que Cippolini vuelva sobre esto justamente en el mismo espacio en el que presenta “el árbol de las transformaciones” de Libertella; esto es, “un mapa de reescrituras, un orden de sucesividades” (2016, p. 84). Por su parte, Prigogine (2014) se refiere a la distinción de los dos tipos de sistemas: estables e inestables. El “árbol de las transformaciones”, en los términos que sugiere mi propuesta, podría leerse como las diferentes ramificaciones, bifurcaciones o trayectorias que en el movimiento de la escritura se fueron materializando⁶.

5 No se trata de establecer analogías tan rápidamente con otras ciencias, lo que caería también rápidamente por diferencias abismales; sino traer nociones que, para el caso de la escritura de Libertella, revistan su potencia heurística.

6 Me refiero a las “ramificaciones” del físico Hugh Everett III, sobre la que nos informa Alberto Rojo en su lectura de Borges ([2013], 2020), una de las que recuperé en mi tesis doctoral en proceso, financiada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba otorgada en 2022.

Pero volvamos a la linealidad de la presentación que convoca este trabajo e indagemos en las modulaciones y los entrelazamientos que suscita la relectura del discurso crítico sobre la obra de Héctor Libertella.

2. Metacrítica o cómo identificar los restos de la lectura

En cuanto al método, Fredric Jameson en *Las ideologías de la teoría* sostiene que “todo comentario debe ser al mismo tiempo un metacomentario” (2014, p. 22); esto es, justificar y exhibir desde qué lugar se interpreta. Como una de las referencias de la metacrítica vernácula, no solo desde la práctica de escritura sino también desde la enseñanza, resulta ineludible remitirnos a Josefina Ludmer (1939-2016).

En el “Prólogo a la segunda edición” de *Onetti. Procesos de construcción del relato* [1977] (2009), Ludmer lee retrospectivamente las condiciones de producción de su libro en relación con los “modos de leer” de una época. Analía Gerbaudo (2011) ha mostrado el vínculo entre esta categoría empleada sucesivamente en la práctica de Ludmer y *Modos de ver* [1972] de John Berger, que también es fundamental para su seminario de 1985. Por lo que también sostiene que “su respuesta a los movimientos del campo literario aportando conceptos que promuevan nuevos modos de lectura no se circunscriben a sus escritos” (Gerbaudo, 2011, p. 90).

Ahora bien, Ludmer, más allá de aclarar que el libro se escribió antes de 1976 pero se publicó después –en 1977 por Editorial Sudamericana–, escribe: “el mundo era otro” (2009, p. 9). Podemos inferir que no solo en relación con la obra del propio Onetti, sino que la fecha nos remite a un tiempo previo a la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), cuando todavía no se había producido ni instalado. Si en la lógica de Ludmer, el mundo era otro; podríamos sostener que la crítica y la teoría literaria en nuestro país también era otra. Ahora bien, ¿qué rasgos y marcas caracterizaban a esa otra crítica? ¿Cómo se leía en nuestro país y a partir de qué teorías? ¿Cuáles eran las diferentes apropiaciones de esas teorías en los críticos del período? ¿Qué se consideraba literatura?⁷

La operación crítica, retrospectiva, que Ludmer marca puede leerse desde el título y el subtítulo del libro como dos entradas al texto. A cien

7 A esta altura, la pregunta es más bien retórica. Más adelante, intento recuperar algo de los monumentales trabajos de Analía Gerbaudo (2011, 2024) y de Marcela Croce (2010) para situar las prácticas en nuestro territorio.

años del nacimiento de Onetti (1909-2009), donde el escritor aparece como referencia ineludible de la literatura latinoamericana y como un escritor canónico del siglo XX, muy distinto al de los setentas. Frente a esto, Ludmer reflexiona sobre la primera entrada de lectura que propone:

Lo que se ve hoy en el título Onetti es que los clásicos de la literatura (latinoamericana en este caso) se van haciendo a lo largo de un tiempo de guerras por el sentido, la interpretación y la definición misma de la literatura. En ese proceso ellos mismos son parte de la guerra (ellos mismos son la guerra) y se identifican con alguno de los bandos enfrentados. (Ludmer, 2009, p. 9).

Así, su libro se constituye como testimonio de la guerra literaria, en la que ella misma se incluye en relación con uno de los modos de la crítica de los setenta.

La segunda entrada al libro, el subtítulo “Procesos de producción del relato”, dice algo de aquellos años: “la teoría del texto en su variante productivista” (Ludmer, 2009, p. 12). Con una distancia de más de treinta años, Ludmer acepta y a la vez dilapida un modo de la crítica de la que también se asume “militante” mientras ocurría: “Las palabras de los años setenta que sostienen este libro son escritura, significante, producción, revolución, deseo y goce; todo estaba en el texto como en fusión”. Pero lo que me interesa señalar es la relación de correspondencia, la interacción recíproca que Ludmer señala entre crítica y escritura, entre teoría y literatura, entre tecnologías y escritura o tecnologías de la escritura: “La teoría de los años setenta se corresponde con la escritura de los años setenta (dime cómo lees y te diré cómo es la literatura de tu época), que parece ser anterior, o ignorar, el trabajo de escritura con computadora” (2009, p. 13).

En el debate del final de sus clases del seminario de 1985 en la Universidad de Buenos Aires, después de la dictadura militar y en el marco del retorno de la democracia, hará énfasis en la necesidad de una teoría y crítica literaria de nuestro territorio y del por-venir. Ante esto, un alumno le pregunta cuál sería la manera de leer argentina, si es que la hubiera. Frente a lo cual, consistente con lo que sostendrá casi quince años después en el prólogo al que nos remitimos anteriormente, Ludmer responde:

La manera de leer y la manera de producir están íntimamente ligadas. Se supone que la manera de leer literatura en Argentina tiene que ver con esta literatura misma. No están separadas la producción literaria y la de las lecturas, están interrelacionadas. Sería un estilo cultural. (Ludmer, 2016, p. 375).

Gerbaudo también insiste en el señalamiento de Ludmer y se pregunta: “¿En qué sentidos ‘el mundo era otro?’” (2011, p. 5). A lo que enumera:

En primer lugar, cambia el orden político: hay un antes y un después de las dictaduras en Latinoamérica con sus respectivas huellas en el arte, en la lectura, en la educación. Cambian las palabras (o los énfasis puestos en su entonación) [...] Cambia la colocación sociocultural de su corpus [...]. Cambian las teorías al punto que, deliberadamente o no, Ludmer modifica una palabra del título. La sustitución de “construcción” por “producción” acentúa el sesgo materialista de sus formulaciones. [...] Cambian también las formas de leer, de escribir y sus instrumentos [...] Los canales y la velocidad de producción y de circulación, también eran otros [...] Finalmente, cambia la práctica literaria y con ella, el concepto de literatura del que, no obstante, conserva su relación con el de resto, el “residuo” que deja toda lectura. (Gerbaudo, 2011, p. 88).

El caso de Ludmer permite hacer pie en una teoría y práctica situada en nuestro país, con quien la de Héctor Libertella mantiene filiaciones afectuosas; y con las que, a partir de los discursos críticos que intentaré analizar, ambxs confrontan en esta época.

Sobre este fondo y a partir de algunas de los interrogantes planteados, en este vínculo indisoluble entre la práctica literaria y los modos de leer en nuestro país, me interesa trazar un recorrido histórico-crítico de la obra de Héctor Libertella. En particular, signado por esos procesos de producción materiales como parte de la “guerra” por los sentidos en disputa: entre circulación y silencio, entre recepción y olvido, entre totalización y resto. Entendiendo ese resto como “materia de goce y fundamento de una crítica futura, de otro modo de leer” (Ludmer, 2009, p. 13; Gerbaudo, 2011, p. 89).



3. Primera maniobra: la obra de Héctor Libertella y los avatares de la crítica en Argentina

Esta historia es más o menos conocida. La obra publicada de Libertella se inicia en 1968 con *El camino de los hiperbóreos* (Paidós, en adelante *ECH*). Con esta novela resulta ganador del premio Paidós, entre más de doscientos participantes, con un jurado compuesto por Leopoldo Marechal, Bernardo Verbitsky y David Viñas.

No obstante, podríamos situarnos unos cinco años antes cuando, en 1965, recibe la primera mención del concurso Primera Plana / Sudamericana con su novela *La hidridez*, que permanece inédita hasta la actualidad.

Así las cosas, ¿de dónde proviene la necesidad de volver a *La hidridez* si no consideraré, para esta investigación, parte de su obra inédita? La incluyo virtualmente por su potencia de invención: la reescritura de *La hidridez* deviene en *ECH* (Estrin, 1994:52; López, 2022:63).

Incluso, si se revisa la imagen de archivo de “el árbol de las transformaciones” (Cippolini en López, 2016:83), puede constatarse la copa del árbol que no vemos –la inventada y/o inédita– por encima de *ECH* y que transcribo: *La hidridez* (novela, 1963); *Papá pantano* (nouvelle, 1964); *Viajes de H. Cudemo* (nouvelle, 1965); *Papá Proteo* (nouvelle, 1966)⁸.

En 1968 también, en una entrevista con Enrique Pablo Rojas Paz para *Artiempo n° 2*, se archivan algunas palabras de Libertella mixeadas con fragmentos de la novela ganadora y la narración del entrevistador:

Sarcasmo, ironía, irresponsabilidad o una muy honda y profunda necesidad de ser auténtico, fiel a sí mismo, de alguien que nos dice con una seriedad casi solemne: “El estilo es el hombre. Para mí forma y contenido son inescindibles. Mística y pureza son palabras claves que nos permiten manejar el estilo sin ingenio”. Y que más adelante afirma sin tristeza, casi desafiante: “Yo estoy vendido a la cultura oficial, pero al mismo tiempo sigo siendo un escritor clandestino, porque ya lo dije: la contradicción no es una lucha trágica y desgarrante, sino una coexistencia”; de alguien

8 A pesar de haberse anunciado hace varios años, todavía las “obras completas” de Héctor Libertella permanecen inéditas; por lo que es difícil aventurar lecturas que incluyan los inéditos y se distingan de los inventados. Acá se menciona para mostrar uno de los tantos ejemplos de las paradojas que sostienen la escritura libertelliana.

preocupado por asir la raíz misma de las cosas, “lo proteico”, nos dice con entusiasmo, para confiarnos en seguida que el título de su próxima novela será precisamente “Papá proteo”. (Rojas Paz, 1968, pp. 16-17. Las cursivas son mías).

Entonces, si confrontamos los éditos, por un lado tenemos una versión de *Papá Proteo* [1966] previa a el *ECH* en el “árbol de las transformaciones”; y por otro lado, leemos una promesa de novela con el mismo nombre [1968], futura y posterior a *ECH*.

Al revisar la edición de 1968 de Paidós, el índice de *ECH* consta de tres partes: 1) Papá Pantano, de 6 capítulos; 2) Viajes de H. Cudemo, de 5 capítulos; y 3) Tercera parte sin título, de solo 2 capítulos: “La Eziada (Principalia o gestas de Ezio Baleani)” y “Llegada del artista a Buenos Aires”.

Podríamos conjeturar: el *Papá Proteo* al que se refiere Libertella en la entrevista de *Artiempo* y que, en “el árbol de las transformaciones”, está *antes*; está también *después*, instalando así la paradoja temporal entre los éditos, la entrevista y los inéditos.

¿Por qué está después? En relación con sus éditos, sabemos que no habrá tal novela con ese título. Pero continúo con la cronología: en 1971, aparece *Aventura de los miticistas* (Monte Ávila); en 1975, le sigue *Personas en pose de combate* (Corregidor); y, en 1977, *Nueva escritura en Latinoamérica* (Monte Ávila, en adelante *NEL*). Entonces, retomando la conjetura, también está después porque puede verificarse en *Aventura de los miticistas*, en la segunda parte que consta desde los capítulos 8 hasta el 14 inclusive, que lleva el título de Papá Proteo. Estas son algunas de las operaciones que proliferan en su escritura. De ahí que suscite tantas dificultades y peripecias a la hora de abordarla de un modo lineal.

Para volver a la maniobra y partir de una visión de conjunto, podríamos enmarcar los cuatro libros publicados en este período dentro del gran grupo narrativa. Si nos atenemos a marcas formales, las primeras tres pertenecerían a los géneros tradicionales de la novela, aunque con una serie de procedimientos vanguardistas que la ubicarían como una contra-novela; y la última, al del ensayo.

Así, Héctor Libertella publica cuatro libros en un lapso menor a diez años, pero la crítica temprana sobre su obra será más bien escasa.

4. Periodizar la obra de Héctor Libertella en relación con el discurso crítico: problemas, antecedentes y bifurcaciones

Rápida y casi intuitivamente por un modelo heredado de dividir la historia, a partir de lo señalado hasta ahora estaríamos tentados a usar una periodización que segmente la historia en décadas.

Este criterio nos enfrentaría, por lo menos, con los siguientes problemas: ¿Incluir todos los libros en los setenta? ¿Dividir entre los sesenta y los setenta, dejando *ECH* de un lado y los otros tres del otro? ¿Excluir *NEL* por estar vinculado a otro género y establecer el corte en 1976, con el comienzo de la última dictadura militar? ¿O abarcar toda esta producción en un largo período que abarque hasta los años de la restitución democrática; o bien, hasta la publicación de ¡Cavernícolas! en 1985?

En su trabajo con la revista *Literal*, Juan Mendoza (2022) realiza un extenso examen contrastivo respecto de diferentes modos de periodizar y sostiene:

La división en décadas claramente termina siendo una operación invisibilizadora de las fuerzas y los procesos que movilizan el período. La trama de la historia es tan huidiza que identificar procesos de menor duración, de un solo año acaso -como en efecto podría cifrarse en un año marcado por las contingencias como 1973-, seguiría siendo controvertido, aunque, desde luego, metodológicamente muy conveniente (Mendoza, 2022, p. 62).

Asimismo, resulta importante aludir a lo que la investigación de Mendoza alumbra sobre la época, que se vincula con la práctica de la ficción-teórica que el mismo Héctor Libertella realiza y sobre la que López (2022) ubica desde el inicio de su escritura con *ECH*. En este sentido, Mendoza se refiere -a propósito de los trabajos previos de *Contorno*, pero también después con *Los Libros* y *Literal*- que la crítica en los sesenta asume el lugar que había detentado la filosofía como lugar de “interdisciplina general”; y, en los setenta, se profundiza esa tendencia, favoreciendo “la emergencia de regímenes de discursos y textualidades novedosas” (2022, p. 69). Entonces, la escena de los setenta estaría marcada por un espacio de “entrecruzamiento y borramiento de los límites entre diferentes tipos de escritura” (Mendoza, 2022, p. 69). En cuanto al método, Mendo-

za sostiene que debiera buscarse uno, “acaso hipotético virtual, utópico, que tomara a un solo acontecimiento, el número suelto de una revista, una sola página de un libro como objeto -en el principio casi siempre es un texto” (2022, p. 62). Pero concluye: “Aun así esa tarea seguiría siendo fallida. Toda página siempre es escrita en un momento que difiere del de su publicación, dando origen a una superposición de tiempos distintos” (2022, p. 62. Las cursivas son mías)⁹.

En relación con los antecedentes de quienes han investigado la obra de Héctor Libertella en su conjunto, mencionamos la importancia de los trabajos contemporáneos de Esteban Prado (2014, 2022) y Silvana López (2022).

Por un lado, Esteban Prado, en su ensayo *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido* (2014) esquematiza con rigor la primera aproximación a su obra en términos cronológicos. Esta guía temporal de lecto-escritura abarca desde la primera publicación registrada en 1964 con “El argumento capital” hasta *Zettel*, su último libro publicado en 2008, de manera póstuma. Mientras que en *Por una literatura diferente. Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial* (2022, Eduvim), revisará su propuesta y sostendrá que va a proponer otro recorrido a partir de la metáfora de la obra como virus y espora: “la suma de bifurcaciones que ofrece cada estancia paradójica en la obra libertelliana implica el trazado de un mapa de recorridos que en su concreción, en cada lectura, nos terminarán llevando a donde más nos guste” (Prado, 2022, p. 18).

Por otro lado, Silvana López en *Huellas y transformaciones* (2022) traza otro mapa del conjunto de la obra libertelliana a partir de series que siguen el orden cronológico de publicación, pero que se combinan con la dominancia genérico-discursiva de la escritura: 1) novelas; 2) ensayos teórico-críticos; 3) cuentos y relatos; 4) “originales” y fragmentos. Hacia el final sostiene que el proyecto literario de Libertella se estructura en dos períodos signados por la reescritura como poética y cuya línea divisoria es 1985 con la publicación de ¡Cavernícolas! Es decir, López marca un antes y un después; donde, en la primera etapa, sitúa los motivos, procedimientos formales y los materiales de la escritura libertelliana; que, luego, en la segunda etapa continuarán, en un movimiento de ir y venir sobre su propia

9 Cabe señalar que Juan Mendoza (2022) comienza su examen contrastivo invocando “Periodizar los sesenta” de Jameson (2014). También Ana Longoni (2017) lo recupera, a quien convocamos en las consideraciones parciales.

escritura, pero ya signada por operación de las múltiples versiones y la reescritura como procedimiento y rasgo distintivo de su literatura.

Si sostuve que me interesa el movimiento imbricado de leer la obra de Libertella en relación con historizar algunos modos de leer en nuestro país, quizás el movimiento metacrítico de ir desde la crítica hacia la literatura permita pensar de otra manera las posibilidades de periodización¹⁰. Como consideración preliminar y primer acercamiento, utilizaremos como primera división la que López (2022) ubica en 1985.

Más allá del reconocimiento de los premios Paidós de 1969 y Monte Ávila en 1971, así como de los comentarios en los semanarios y revistas; llama la atención que, a partir de la revisión bibliográfica realizada, la crítica especializada alrededor de la obra de Héctor Libertella aparezca tardíamente y con intermitencias. López lo sintetiza del siguiente modo: “Libertella se mueve como un fantasma para la crítica literaria y por el mercado, aparece como un (re)aparecido que asedia, se desvía, sin dejarse aprehender por las instituciones” (2022, p. 42).

Durante fines de los sesenta, se han podido consignar algunas referencias, más vinculadas a la esfera de las revistas con incidencia –aunque no solamente– en la opinión pública sobre temas de cultura y espectáculos: *Primera Plana*, *Crisis* y *Artiempo*¹¹.

En los setenta, se han podido rastrear solo dos discursos críticos sobre la obra de Libertella: 1) el de Andrés Avellaneda, en *Todo es historia* [1977]; 2) el del uruguayo Emir Rodríguez Monegal [1978]¹². Asimismo,

10 Me parece excesivo demarcar la periodización a partir de esta primera manobra solamente. En todo caso, los puntos de corte y/o convergencia emergerán de la lectura de conjunto de su obra y su vínculo con el discurso crítico-historiográfico.

11 La revista *Artiempo* es una referencia de la época que conviene recuperar; por esa misma razón, aludí a la entrevista con Rojas Paz. *Artiempo* fue dirigida por el escritor y crítico de arte Osiris Chierico, donde se publicaron seis números entre octubre de 1968 y mayo de 1969. En su presentación para el Archivo Histórico de Revistas Argentinas, en el marco del “itinerario del 68” que señalan Ana Longoni y Mariano Mestman, Martín Greco escribe: “Fue una publicación significativa, que buscó conciliar la cultura masiva con las manifestaciones de vanguardia. Intervino en las polémicas y debates sobre la canción de protesta, la censura del gobierno militar, el Salón Nacional, el Museo de Arte Moderno, el Tucumán Arde, la primera Bial Argentina de Historieta, la Bial de Venecia y el movimiento hippie”.

12 Si bien se trata de crítica en el período a considerar, implicaría otras consideraciones en torno a los bordes de diferentes territorios, además de que se trata de

también es llamativo, durante estos años y los que siguieron, que David Viñas –quien integró el jurado del Premio Paidós en 1968– no haya escrito sobre la novela ni haya hecho mención a alguna de las obras de Libertella en sus proyectos historiográficos. Este último punto, sobre la aparición en historias críticas de la literatura argentina ha sido indagado en detalle por Diego Hernán Rosain (2024).

Recién a inicios de los ochentas, *El camino de los hiperbóreos* de Héctor Libertella será revalorizado y puesto en perspectiva en el ensayo “Los años sesenta” de Adolfo Prieto [1983].

¿A qué factores atribuir la escasa producción crítica sobre su obra, en particular de manos de los estudios universitarios durante estos largos años que abarcan de mediados de los sesenta hasta prácticamente mediados de los ochenta? ¿Qué y cómo nos hablan estos textos críticos sobre una época y sus modos de hacer teoría y crítica? ¿Cómo se vinculan estas modulaciones críticas con las posiciones ideológicas de sus discursos, las trayectorias de los agentes y las políticas económicas, sociales y culturales de nuestro país?

A partir de un análisis contrastivo de dos discursos críticos sobre la obra de Héctor Libertella entre 1977 y 1983, intentaremos rastrear algunas marcas sobre las modulaciones de lectura en nuestro país durante el período comprendido: las críticas de Andrés Avellaneda [1977] y de Adolfo Prieto [1983]; agentes que no solo com-parten una generación de los estudios literarios sino también vínculos, más o menos directos, con la tradición de la revista *Contorno* [1953-1959].

5. La literatura como espejo de la realidad: Euforia, historicismo y confusión

Comencemos con una cita de Jameson que puede resultar ilustrativa de las modulaciones críticas en este período y del movimiento que planteamos realizar:

El metacomentario se propone rastrear la lógica de la censura y de la situación de la que emerge: un lenguaje esconde lo que exhibe debajo de

una crítica descalificante. Sobre la crítica de Monegal y la respuesta de Libertella [1979] por la polémica suscitada, leer “Rodríguez Monegal y el negocio de la literatura latinoamericana” en Silvana López (2022, pp. 210-212).

su propia realidad como lenguaje, una mirada que señala, en el proceso mismo de evitarlo, el objeto prohibido. (Jameson, 2014, p. 36)

Antes de analizar la superficie textual y su posición ideológica, me importa señalar algunas condiciones materiales en términos políticos, económicos y sociales en cuestión.

En primer lugar, señalar que este artículo de Avellaneda es una de sus primeras publicaciones que pudimos rastrear; por lo tanto, forma parte de una trama más compleja y se trataría de un ejercicio temprano, a la vez que no representativo de su trayectoria¹³. Por ejemplo, *El habla de la ideología* [1983] ya mostraría un viraje en su posición en contraste con la del artículo de 1977¹⁴. Anteriormente en 1968, también cabe destacar su participación en el proyecto historiográfico de *Capítulo n° 22, El naturalismo y el ciclo de la Bolsa*, en el que converge en la preparación del fascículo con Noé Jitrik y Adolfo Prieto. Asimismo, el propio Avellaneda se asumirá como heredero en relación con las firmas anteriores:

La tradición intelectual de origen a que remito todo mi trabajo es la que origina el grupo Contorno por medio de sus tres representantes más influyentes: Noé Jitrik, David Viñas y Adolfo Prieto. La obra de estos ensayistas-investigadores es fundamental para el trabajo de mi generación y de las que siguieron a la mía, en el sentido de entender el hecho literario y cultural en su vinculación con el tejido sociopolítico e histórico, sin desvincular lo literario de su base de sustentación en la lengua y en la tradi-

13 No es objetivo de este artículo trazar ni recomponer una trayectoria de los agentes ni contrastar sus posiciones a lo largo del tiempo, pero mencionamos a modo ilustrativo algunos contrapuntos para no reducir la complejidad de cada trama implicada.

14 Incluso, el viraje de Avellaneda puede rastrearse hacia la propia obra de Héctor Libertella después de los años 2000. A manera de mención, ya que no corresponde todavía a este período implicado en el presente capítulo, la lectura de Miguel Dalmaroni sobre Libertella con Macedonio muestra algunas huellas de ese movimiento. Ver: Dalmaroni, Miguel (2008). "Incidencias y silencios. Narradores de fin del siglo XX". En Ferro, Roberto (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Macedonio. Tomo VIII*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé; y Avellaneda, Andrés (2006). "Política de la investigación, investigación de la política: estudios literarios e hispanismo a principios del nuevo siglo". En *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

ción de las formas y fracturas textuales (Avellaneda citado en Gerbaudo, 2024, p. 346).

Dos referencias más sobre Avellaneda que permite situar el inmenso trabajo de Gerbaudo (2024) son: 1) su participación en el proyecto transnacional [Colección Archivos de la Association archives de la littérature latino-américaine, des caraïbes et africaine du XXe siècle] coordinado por Colla desde su radicación en Francia, lo que permitió diseminar la producción de agentes argentinx de varias generaciones; 2) el rescate de *Mimesis* de Eric Auerbach, como un libro que le hubiera gustado escribir a él mismo. En el próximo apartado, también ampliaremos el vínculo de hospitalidad entre ambos agentes implicados en este período.

En relación con el artículo de 1977, en línea con el aniversario de los diez años de la revista fundada por Félix Luna, *Todo es historia*, Avellaneda se propone una revisión de la literatura nacional a partir de “varios hechos capitales” que ubica a comienzos de la década del setenta. De esos hechos, el principal es “el (mal denominado) boom de la literatura argentina, o, más concretamente, el proceso de desenvolvimiento de una industria editorial al compás del proceso de modernización y actualización de la sociedad argentina en su conjunto” (1977, p. 105).

La lectura de Avellaneda está anclada en un análisis sociológico y economicista de esos años, eclipsado por los números de ventas y tiradas de millones de ejemplares que consumía “la clientela” (refiriéndose a lxs lectores). A su vez, el estilo está mixeado con un lenguaje que se pretende objetivo y sistemático, pero que por momentos se glitchea mediante expresiones subjetivas que exhiben sus preferencias. En relación con la literatura que presenta, hay un entusiasmo con tono nacionalista, sobre todo en consonancia con la tradición realista proveniente del siglo XIX; y, también, en torno a la figura de Jorge Luis Borges.

En términos de distribución y espacio que le dedica a los contenidos, puede considerarse un artículo balanceado en relación a las tendencias dentro de la narrativa (dedica poco más de una página a cada una). La introducción a la presentación de autores y su producción, titulada “Literatura y política”, tiene una página y media. Hasta dedica un párrafo a resaltar la importancia de la aparición de escritoras “de alto nivel en cantidad muy superior a cualquier otro país de habla española”, tanto en

narrativa como en poesía¹⁵. A continuación, “último en esta enumeración, pero primerísimo en importancia”, considera que un elemento decisivo para considerar la obra de escritores que empiezan a producir en el período es destacar “la influencia de los modelos literarios locales (sobre todo Borges y Cortázar)” (1977, p. 107). A esta presentación le siguen: “Generaciones” (1 página y media), “Los ‘intermedios’” (4 páginas), “Los nuevos” (3 páginas).

En la sección sobre “Los nuevos”, delimita la producción de una extensa lista de escritores, dentro del universo narrativo, en “dos grandes tendencias generales: el realismo y la experimentación” (Avellaneda, 1977, p. 114). Aclara que, dentro de cada uno de ellos y particularmente en torno al realismo -recurriendo a una cita de Jakobson-, “cabén infinitos matices y distinciones”. Así, establece dos líneas que parten aguas: 1) una postcortazariana; 2) “la tendencia experimental propiamente dicha” o la de los “experimentalistas puros”¹⁶.

Los primeros se enrolarían en relación con “la influencia de Cortázar, sobre todo a partir de *Rayuela*, que orientó muchos primeros libros y hasta toda una producción”. En este grupo, inscribe a Néstor Sánchez, Amalia Jamilis y los cuentos de Angélica Gorodischer. También como “subproducto rayueliano”, la obra de Eduardo Gudiño Kieffer.

Con respecto a la segunda tendencia, en este grupo incluye a “los narradores que confluyen en la revista *Literal*”, que se valen de “la ininteligibilidad -intencional-”, y sobre los que dictamina “fuertemente influidos por teorías lingüístico literarias francesas (desde el ya avejentado estructuralismo hasta los postulados del grupo de la revista *Tel Quel*), y por el psicoanálisis (freudiano y lacaniano) empleado como ‘explicación’ de la literatura” (1977, p. 116). Menciona a Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini, concluyendo que “relatos, prólogos, y hasta la lengua de todos estos escritores, cuando son entrevistados, terminan por formar

15 La lista propiamente dicha está integrada por: Silvina Bullrich, María Angélica Bosco, Beatriz Guido, Syria Poletti, Luisa Mercedes Levinson, María Granata, Marta Lynch, Alicia Jurado, Adela Grondona, Iverna Codina, Elvira Orphée, Sara Gallardo, Amalia Jamilis, Liliana Heker, Estela dos Santos, Griselda Gambaro, Reina Roffé, Alicia Steimberg, Tamara Kamenszain, Luisa Valenzuela. (Avellaneda, 1977, p. 197).

16 Más adelante en este mismo apartado, veremos cómo esta cita de autoridad permite mostrar contradicciones internas al mismo discurso que la sostiene.

un único texto homogéneo (a veces hasta una jerga) que constituye el pico de la tendencia experimental”.

Sobre Libertella escribe lo siguiente:

Héctor Libertella, otro “experimentalista” atenuado, nació a la literatura con una novela premiada: *El camino de los hiperbóreos* (1968, Premio Paidós), texto donde intentaba, muchas veces sin éxito, una combinación de técnicas (monólogo interior, narrador de segunda persona); textos ensayísticos de crítica literaria, música, poesía, drama; diferentes idiomas; desborde sintáctico y puntuación ajena a la normativa. Más madura fue su segunda novela [...] y, sobre todo, la tercera [...], que juega intencionalmente con la tradición narrativa (caracteres, espacio, cronología) y la expone al máximo para destacar la artificialidad (la antinaturalidad) de la literatura” (Avellaneda, 1977, pp. 116-117).

Aunque no lo incluye dentro del grupo de la revista *Literal*, en la que Libertella participó del número 2/3 con “La bola de metal” [1975], y solo da cuenta de sus novelas, esta lectura lo incluirá en la misma línea a partir de lo enunciado por Mendoza (2022) y especificado en el apartado de nuestro artículo sobre el problema de la periodización.

Pareciera que el problema de Avellaneda se vincula más con eso que él llama positivamente “inclinación al referente” (1977, p. 117). O en su conclusión donde afirma: “lo cual no excluye que el referente siga siendo mentado aun cuando sea de modo oblicuo u opaco” (p. 120). Por lo tanto, lo que está disputando son los valores de verdad que se atribuyen al referente, homologando el referente a *la* realidad (p. 114), como si esta estuviera excluida de la significación y *la* realidad fuera algo “objetivo”. Su impugnación está más orientada a la disputa por esa verdad y puede notarse cuando vincula a los “experimentalistas puros” con el “ya avejentado estructuralismo” (p. 116); que puede vincularse a su reconocimiento de la tradición contornista y a las batallas internas entre las diversas vertientes críticas y sus apropiaciones (Croce, 2010).

Aunque lo cita en su texto –un poco, quizás, para sacarse de encima el problema de tener que definir las variaciones que coexisten en lo que llama “realismo”–, su lectura pareciera obviar la propia indicación de Jakobson [1960] de distinguir entre lo que él denomina “contexto” de la si-

tuación comunicativa y el “referente”¹⁷. Ducrot y Todorov (2014 [1972]), más de diez años después de *Linguística y poética* de Jakobson, publican su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. En él se remitirán a la necesidad de distinguir entre referente y significado, y el vínculo entre signo-referente (representación). El significado está dentro del universo del discurso imaginario, mientras que el referente son los “objetos reales”, pero teniendo en cuenta una serie de salvedades: “Así, se pondrá especial cuidado en distinguir la significación de la función referencial (a veces llamada denotación). La denotación no se produce entre un significante y un significado, sino entre el signo y el referente, es decir, un objeto real” (Ducrot y Todorov, 2014, p. 123). Y agregan: “Al mismo tiempo es difícil concebir cuál sería el ‘referente’ de la mayor parte de los signos. Como Saussure, Pierce insistió en el papel marginal que desempeña la denotación para definir el signo” (2014, p. 123). Además, resaltan la importancia de distinguir entre la significación y la representación, esta última entendida como “la aparición de una imagen mental en el usuario de los signos” (2014, p. 123).

En este sentido, la diatriba de Avellaneda se dirige hacia la representación: justamente al señalar a un cierto grupo de escritores que empiezan a cuestionarla, vía la práctica de la escritura y su apropiación del psicoanálisis a través de la lectura de Oscar Masotta. Asimismo, esta idea de representación en el texto de Avellaneda no es cualquiera, sino que se encuentra deslizada en su propio discurso y está directamente imbricada con su concepción de lo que es la literatura. Al reseñar negativamente las obras de Luis Gusmán (como un “testimonio no verista”), incluido en el

17 Repongo la indicación de Jakobson: “Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia (un “referente”, según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario puede captar, ya verbal ya susceptible de verbalización” (Jakobson, 2005:143. Mayúsculas en el original). Se refiere a lo que, en su teoría, llama “función referencial”: “una ordenación {*Einstellung*} hacia el referente, una orientación hacia el CONTEXTO –en una palabra, la llamada función REFERENCIAL, «denotativa», «cognoscitiva»” (Jakobson, 2005:144. Mayúsculas en el original). En relación con las otras cinco funciones, la función referencial es en la que Jakobson menos se detiene, aunque sea la primera en su exposición, justamente para señalar que “la estructura verbal de un mensaje depende, primariamente, de la función predominante”, “pero incluso” si la función referencial “es el hilo conductor de varios mensajes”, no se puede “menos que tomar en cuenta la integración accesoria de las demás funciones en tales mensajes” (Jakobson, 2005:144. Mayúsculas en el original).

grupo de los experimentalistas puros, encuentra un punto de inflexión en la apertura de *Brillos* [1975] con una frase de Borges: “(Es el último espejo que repitió la cara de mi padre)” que da la clave del título. Esos ‘brillos’ (de espejo, el objeto preciado de la literatura y el psicoanálisis)” (116). Si para Avellaneda, en este texto en particular de 1977, la representación es puramente mimética y la literatura un espejo de la realidad, es entendible su ideología plasmada en el tono despectivo hacia una literatura que viene a cuestionar exactamente eso en la práctica de esos “estilos soberanos” (Mattoni, 2000) y sin vender espejitos de colores en el marco de los inicios del episodio más cruento de nuestra historia.

A su vez, cabe señalar la respuesta y defensa que suscitan estas declaraciones en el conocido “La historia no es todo” [1977] de *Literal*, primer texto que abre el último número de la revista: “cuando es sabido que *Literal* surge de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo” (García et al., 2011, p. 337)¹⁸. Pero, sobre todo, me interesa traer la referencia al físico Otto R. Frisch y que en *Literal* es reivindicada como “deseo”:

¿Se nos dirá que hay una ciencia de la historia? Es difícil saber en qué consiste cuando LA ciencia –es decir, la física– declara en uno de sus portavoces autorizados que “... es probable que los efectos cuánticos den lugar a una cierta acción errática ocasional que nos evita ser como máquinas, es posible que causen el pensamiento extraño que, en su fugaz paso por nuestra mente, sea la semilla de un poema, de un cuadro o de una nueva teoría. Por lo tanto, la incertidumbre cuántica muy bien podría ser la fuente de la creatividad humana y aún de la libertad humana” (Otto R. Frisch). Esta errancia, esta incertidumbre, se llama deseo y sus leyes saben defender bien (del goce) a nuestros cuerpos sujetos al blablabla. (García et al., 2011, p. 336. Mayúsculas en el original).

6. Revisar el pasado para resignificar el presente: el final y un comienzo

Como contrapunto del artículo de Avellaneda, el ensayo de Adolfo Prieto sintomatiza otras modulaciones del discurso crítico vernáculo. Bajo la referencia explícita a la “nueva crítica” y como un trabajo de revisión so-

¹⁸ Sobre este tema, remito al artículo de Silvio Mattoni, “Estilos soberanos” (2000).

bre el período, Prieto (1983) se propone visitar los años sesenta, en el que incluye una lectura de *El camino de los hiperbóreos* de Héctor Libertella como el fin de una década.

A la manera del apartado anterior, repongo algunos datos que serán relevantes para considerar en esta lectura¹⁹. En primer lugar, cabe destacar su importante trayectoria hasta 1966:

«Los años Prieto» es la forma que encontró Judith Podlubne (2013, p. 12) para designar un tiempo institucional atravesado por la impronta de enseñanza, investigación, extensión y gestión impulsada por un agente que animó un importante grupo de estudiantes, jóvenes graduados y profesores: se trata de Adolfo Prieto y de sus prácticas en la sede Rosario de la Universidad Nacional del Litoral entre 1959 y 1966. Prácticas que no solo colocaron a Rosario en el centro del campo durante aquellos años sino que dejaron sus huellas hasta el presente. (Gerbaudo, 2024, p. 88)

Gerbaudo también nos cuenta que una marca de aquellos «años Prieto» había sido “el intento de mantener las redes de intercambio intelectual con más de un polo” (2024, p. 88). No obstante, bajo el régimen de Onganía en 1966, Prieto formó parte de «*lxs renunciantes*» que se apartaron de sus cargos en las universidades cuando se cercenó su autonomía (Gerbaudo, 2024). También María Teresa Gramuglio se ha preguntado por el «silencio relativo» de Adolfo Prieto en los setenta, conectando tres textos de los ochenta; entre ellos, el artículo de análisis de este apartado. Gramuglio observa que, durante los setenta, es “el preciso momento del impacto arrollador del estructuralismo con su instauración del reinado del texto y el adelgazamiento hasta la negación lisa y llana de la expresa trama de experiencias sociales y subjetivas” (citada en Gerbaudo, 2024, p.

19 Tomamos fundamentalmente los aportes de Gerbaudo (2024) que, a su vez, retoma otras investigaciones previas sobre Adolfo Prieto. Ver: Gramuglio, María Teresa (2013). Prólogo. Adolfo Prieto, o el obstinado rigor de la crítica. En *Estudios de literatura argentina* (pp. 9–28). UNQ; Podlubne, Judith (2013). La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual. En María Teresa Gramuglio. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (pp. 7–62). Rosario: e(m)r; Avaro, Nora (2015). Pasos de un peregrino. Biografía intelectual de Adolfo Prieto. En *Conocimiento de la Argentina: estudios literarios reunidos* (pp. 7–108). Rosario: e(m)r; Podlubne, Judith (2016). Entre Contorno y Los libros, los críticos universitarios en *setesientosmonos*. 452 F, (16), pp. 157–174.

639). Lo que le permite concluir que lo que estaba sucediendo en nuestro país tornó imposible la posibilidad de un diálogo sobre la reivindicación de la historia al modo que se discutió entre los intelectuales franceses. Por último, cabe señalar que Adolfo Prieto vuelve a Argentina en 1996, año que coincide “con el cierre de su ciclo académico y con la publicación de *Los viajeros ingleses*” (Gerbaudo, 2024, p. 638).

Antes de pasar al análisis de su discurso crítico, quisiera recuperar una convergencia entre ambos agentes que firman los textos tempranos sobre la obra de Héctor Libertella en este período marcado por los exilios del territorio y las migraciones forzadas:

Unos pocos meses después del golpe de Estado de 1976, Prieto quedó sujeto a la renovación mensual de su contrato hasta que en julio de 1977 lo dejaron cesante. Luego de pasar un año sin empleo, consiguió en 1978 una invitación para una estadía de tres meses en la Universidad de California (La Jolla, San Diego). La invitación se fue renovando hasta que en 1981 Andrés Avellaneda, exiliado en Estados Unidos, le comentó que se abría un concurso docente para el cargo de *Tenured Professor* en Literatura Latinoamericana en Gainesville, Florida. Prieto trabajó allí hasta su jubilación en 1996, año en que retornó al país. (Gerbaudo, 2024, p. 606. Cursivas en el original)

En cuanto a su artículo, comienza con una impugnación a la crítica eclipsada por el “fenómeno” editorial: “La extrema atención acordada por la crítica al llamado boom de la literatura latinoamericana” (Prieto, 1983, p. 879). Al final del párrafo introductorio, podemos leer su posición al respecto de lo que significó el proceso de la industria del libro a la par de la “modernización” nacional:

Pero lo que entonces fue la acción de grupos de escritores dispersos que forzaban las distancias para leerse a sí mismos ahora era el funcionamiento de un soberbio aparato de difusión y promoción cultural al servicio y por el servicio de una nueva clase de lectores altamente adiestrados. (Prieto, 1983, p. 879).

Las resonancias fenomenológicas de la conciencia están presentes en la interpretación de la industria editorial y también en los reenvíos fou-



caultianos sobre el disciplinamiento como consecuencia de “la sociedad de consumo”. Por ejemplo, se refiere al efecto de la industria del libro como “el reclutamiento del lector-consumidor” (Prieto, 1983, p. 890).

Como antecedente clave de su revisión, se remite al volumen colectivo *Más allá del boom. Literatura y mercado* [1981], con Ángel Rama como editor y a cargo de la nota introductoria, seguido de una lista de nombres reconocibles en la cultura latinoamericana; entre los argentinos, David Viñas y Tulio Halperín Donghi. Prieto sostiene que, “a pesar de la variedad de tonos en que están formuladas, permiten avizorar las certidumbres de un verdadero balance” (1983, p. 889). Si se revisa el volumen del que habla, los “tonos” no se derivarían solamente de la formación y práctica de quienes integran las discusiones (escritores, críticos, historiadores, etc.) sino también las diferencias en torno a las apropiaciones teóricas y sus deslizamientos de sentido al observar la situación nacional.

El objetivo general de Prieto se enuncia con claridad: “examinar el desarrollo de las literaturas nacionales durante el mismo período” (1983, p. 889). Su justificación está dada por la distancia en relación con los hechos históricos y “la madurez de óptica lograda para percibir y delimitar”. Ahora bien, si nos remitimos al objetivo específico de su ensayo, vemos que es comprensible aunque esté enunciado de un modo enrevesado:

De procurar, al menos, una carta de reconocimiento en la que puedan fijarse las confluencias globales de ese nudo de condensación cultural, pero en la que exista, asimismo, el espacio necesario para fijar las circunstancias irreductibles a ese proceso, para situar los textos y los actos de lectura que no fueron asimilados o asimilables al mismo. (Prieto, 1983, pp. 889-890).

La hipótesis de trabajo que Prieto formula es que, hasta 1964, predominaba una concepción de la literatura. Esta se encontraba vinculada a las “resonancias existencialistas; historia; lenguaje mediador; personajes situados; triunfo del código referencial”. Y también: “apelación más o menos explícita a la conciencia moral del lector, matizadas variantes del realismo crítico” con sus territorios privilegiados y sus exclusiones. Hasta que la aparición de *Rayuela* [1963] de Cortázar “fue creando en el término de pocos meses un espacio de recepción propio” (1983, p. 892).

Queda preguntarnos: ¿Y el método, si es que hubiera algo así? En el párrafo siguiente, sostendrá que:

Para establecer el origen y la cronología de esta verdadera división de las aguas en el circuito de producción y de lectura de esos años nada parecerá tan razonable como acudir al archivo de la publicación periódica que siguió más de cerca el proceso cultural de la época, y que contribuyó, en buena hipótesis de trabajo, a orientarlo, proveerlo de un lenguaje inequívoco y hasta comprometerlo en la configuración de algunas de sus tendencias particulares” (Prieto, 1983, p. 892).

Se refiere al semanario *Primera Plana*; que mencionamos en la introducción de este trabajo como uno de los espacios donde Héctor Libertella, a partir del Premio Paidós, había tenido difusión. Valga esta caracterización como resumen de la elección de Prieto en buscar el archivo en un medio de comunicación masivo que había surgido al calor del mismo “fenómeno” que ahora es objeto de revisión: “ojos y oídos alertas a cualquier indicio de renovación, de ruptura, de cambio” (p. 893). Esta frase sirve para introducir la cobertura de *Primera Plana* sobre la inauguración del Instituto Di Tella en 1963; y, más adelante, al efecto tardío de la recepción de Cortázar, a la que incluso es en el mismo semanario, donde se le dedica “una sección de cinco páginas, las más extensa dedicada por la revista a un escritor” (p. 894).

No es el fin de este artículo evaluar o verificar si sus objetivos se cumplen a lo largo del escrito, si es consistente en su fundamentación, etc. Me interesa destacar cómo, en ese movimiento que vuelve sobre el período en retrospectiva, permite la operación de rescate de la primera novela de Héctor Libertella, en contraste con la crítica más o menos descalificante que había recibido en el artículo de Andrés Avellaneda.

Así, volviendo sobre su hipótesis, dictamina el parte aguas en los modos de concebir la literatura correlacionado a las condiciones materiales de producción y recepción locales. Por un lado,

Desde el mirador múltiple de la crítica internacional y del consenso, pareció inevitable admitir el estatuto propio de una literatura para nada ansiosa de indagar o reflejar el entorno; para nada ansiosa, por tanto, de ratificar la condición que la mayoría de los responsables del boom editorial argentino aceptaban reconocer en sus escritos” (Prieto, 1983, pp. 894-895. *Cursivas en el original*).

A lo que, como acto seguido y apoyo de su conjetura, trae los términos usados por Susan Sontag [1965] para describir la situación cultural en Estados Unidos y dar cuenta de una “nueva sensibilidad”: esto es, “el estatuto propio de una literatura que buscaba convertirse en una extensión [de la vida] y no en una crítica de la vida” (Prieto, 1983, p. 895). Y continúa: “no negando la secular preferencia contenidista por el exclusivo placer de las formas, sino privilegiando a éstas sobre las facilidades del discurso explícito” (Sontag en Prieto, 1983, p. 895). Esta distinción le será clave para recuperar a *ECH* de Libertella.

Como referencia en el plano nacional, sostiene que el artículo de Viñas en 1969, *Después de Cortázar: historia y privatización*, tardíamente parece señalar el rumbo de un diálogo que no se produjo en la crítica argentina. La interrupción para que ese diálogo no se produzca está ligado a lo que, en la lógica de su discurso, son los efectos de la misma década atravesada por la irrupción de gobiernos represivos y su contracara deslumbrante por el brillo:

Demasiado ruido, acaso, para un diálogo. De armas, desde luego; de puertas de universidades que se cerraron con estrépito; de rumores que estallaron finalmente en violentas manifestaciones callejeras. Pero también de *slogans* publicitarios que anunciaban la felicidad al alcance de cada presupuesto; de listas de *best-sellers* que golpeaban incesantemente la retina de ávidos lectores; de estrellas de cualquier tipo de excelencia que disputaban su lugar en la tapa de los semanarios o alimentaban la máquina de imágenes de las mesas redondas televisadas. (Prieto, 1983, p. 896).

A partir del estado de situación retrospectivo, introduce el corpus de esa otra literatura que viene anunciando y que comienza, en su exposición, con el final: *El camino de los hiperbóreos* [1968] de Libertella.

Lee *ECH* como una novela que concluye la producción narrativa de los sesenta, “simbólica y casi cronológicamente”, soldando “los puentes entre la moral y la gracia, la vida y el arte” (p. 896). Además, establece una filiación y la diferencia con Leopoldo Marechal al decir que “es una suerte de Adán Buenosayres de la edad de los alucinógenos”. Establece la misma operación con Cortázar: “Y como el Johnny Carter de «El perseguidor», quemará sus naves, pero mantendrá siempre la lucidez de sus actos; se perderá a sí mismo, pero sin cortar las amarras con el universo cotidia-

no”²⁰. También hará hincapié en la “destrucción de las formas y la búsqueda desesperada de la autenticidad”. De esta última, resuena la entrevista en *Artiempo* a la que nos hemos referido.

Por último, quisiera recuperar dos cuestiones que señala el discurso crítico de Prieto sobre *ECH* y que, en nuestra lectura, se entrelazan: 1) sobre el lenguaje; 2) sobre el vínculo con “la nueva sensibilidad” de Sontag. Sobre el primero, sostiene que “el lenguaje es tanto instrumento idóneo de la narración como el componente regular del universo narrado” (1983, p. 897). Sobre el segundo punto, afirma que Libertella no narra con la solemnidad característica de la “nueva narrativa” sino que su novela es “crítica de la vida y extensión de la vida; mensaje cruzado y pura exaltación del relato”. Estas dos cuestiones dan lugar a lo que podría ser la síntesis sobre el libro de Libertella:

De su dislocación [del lenguaje], su reverso paródico, sus licencias lúdicas, sus caídas en la irresponsabilidad o sus huecos de sentido. Un universo en el que se apuesta al riesgo de producir una obra de arte que no sea momificada por las instituciones, y de vivir, al mismo tiempo, una vida que se justifique a sí misma como obra de arte (Prieto, 1983, p. 897).

Crítica elogiante para una primera muestra sobre una obra que fue constituyéndose durante el período trazado, a lo largo de veinte años; frente al cual, ante tanto ruido, la crítica se mantuvo silenciosa. Mientras que, en el caso de Libertella y podríamos sumar a *Literal*, la incomprendibilidad que se le atribuye a sus prácticas de escritura les permitió, si no eludir el censor durante los setenta e inicios de los ochenta, al menos pasar mensajes -entre cifrados y barrocos- que siguen haciendo eco hasta nuestros días. El final de un período oscuro y un re-comienzo para la

20 Esta crítica mordaz, aunque pareciera naif en su vista previa, va dirigida justamente a la impugnación que ya le había hecho al propio Cortázar cuando le endilga su descubrimiento de América Latina y de la revolución cubana desde el mirador de París como “una forma que desplazaba el eje de significación de la historia del ámbito de la nación, o lo subordinaba en términos de volver apenas relevante su esfera de gravitación” (Prieto, 1983, p. 896)

obra de Libertella que, menos de dos años después, en 1985, publicará ¡Cavernícolas! en la Editorial Per Abbat y la recepción crítica será otra²¹.

Consideraciones parciales

Si es que cambiamos tanto...

Los Natas, *Meteoro* 2028

Si bien el análisis contrastivo entre los dos artículos críticos no pretende reducir ni clausurar la crítica literaria ni los modos de leer durante el período abarcado, al menos permite subrayar algunas de las tensiones presentes en la época a la hora de abordar autores y textos. Al mismo tiempo, permite rastrear algunas marcas que se vinculan a cuestiones formales y técnicas del período en cuestión. El discurso crítico de 1977 se publicó en una revista de alcance masivo y nacional, con características ligadas al género periodístico como la estructura de la información en columnas así como tampoco se consignan fuentes teóricas ni críticas previas a la manera de lo que conocemos como “referencias”. En cambio, el discurso crítico de 1983 permite una lectura vinculada a cierta institucionalización de la crítica, donde su inserción se realiza en una revista académica y su firma está anclada al lugar de trabajo de su agente (University of Florida); que además, vía notas a pie, expone una serie de bibliografía previa y hasta actualizada sobre el tema en cuestión. Teniendo en cuenta estas diferencias, sumado a la distancia histórica, podemos considerar que la comparación linda con su propia inconmensurabilidad. Por esta razón, he preferido remitirme a su análisis en términos de contraste.

Más allá del tono polémico, la indicación de David Viñas en el volumen colectivo de 1981 señala la necesidad de trascender el reduccionismo binario y la búsqueda de otras herramientas para una crítica situada en nuestro territorio: “¿Sociologismo o -previsible- formalismo? ¿Historia o estructuralismo?... Cuchillo” (Viñas, 1981, p. 20). No obstante, desde una mirada crítica sobre los estudios literarios en relación con nuestro presente, podemos juzgar que los términos de la dicotomía planteada por Viñas en aquel momento sería un falso problema; o, a lo sumo, un binomio que

21 Aunque objeto de artículos de próxima aparición, a partir de esta fecha la crítica sobre la obra de Libertella aumentará significativa y exponencialmente hasta la actualidad.

permitió una productividad y una proliferación de discursos críticos en nuestro país hasta el presente. Aunque con otras etiquetas, en discursos a-críticos suele continuar una perspectiva reduccionista y dicotómica que todavía se disputa cuál es la “verdadera” teoría o método.

En todo caso, los discursos críticos analizados sobre la obra de Héctor Libertella permiten mostrar posiciones confrontadas en torno al experimentalismo más radicalizado en las prácticas de escritura literaria de la época y que se constituyeron como vanguardia. Hasta ahora, había usado el término “vanguardia” de manera indistinta para no confundir entre una posible noción teórico-crítica y las concepciones que los diferentes críticos y/o escritores tenían al respecto, particularmente en el período comprendido donde el término puede resultar problemático (Longoni, 2017). Sin embargo, quisiera enmarcar estas consideraciones finales en las distinciones que señala Ana Longoni (2017); en particular que, hacia fines de la década del sesenta y a principios de los setenta, ser considerado un artista de vanguardia pierde una posición de valor. Así, me interesa traer su lectura sobre el anti-vanguardismo en las dos vertientes que identifica: “Se podría leer el anti-vanguardismo como una forma específica del anti-intelectualismo que atraviesa entonces al campo cultural argentino, fuertemente imbricado con el populismo (que ve en la vanguardia una elite anti-popular) y el nacionalismo (la vanguardia como moda extranje-rizante)” (Longoni, 2017, p. 24).

En este sentido, el primer artículo analizado se podría caracterizar más cercano a una lectura anti-intelectualista -en sus propios términos paradójicos, según algunos datos en la reconstrucción de los agentes implicados- entre el populismo que se busca reivindicar y el nacionalismo que desacredita a la vanguardia por su apropiación de teorías extranjeras. Esta posición ideológica se delimitaría como más conservadora y reticente, que sospecha de “lo nuevo” y se le aparece como algo incomprensible, a la vez que no deja de traslucir el tono despectivo con respecto a esas prácticas.

Desde esta perspectiva, la sección del artículo de 1977 sobre el experimentalismo se emparentaría más con el brulote que con la crítica especializada. Pero cuya baliza encendida e intermitente permitió que, siete años más tarde, desde una mirada también sociológica pero más optimista en relación con los balances después del boom latinoamericano, la atención se colocara ahí. Al final de su ensayo de 1983, Prieto consigna los “estudios, informes críticos o panoramas descriptivos” que fueron tenidos en

cuenta para su elaboración, entre los que consigna el artículo de Avellaneda de 1977; enmarcándose en una posición ideológica matizada por la distancia histórica. Como contrapunto, el ensayo de Prieto se presenta como una “carta de reconocimiento” que resignifica en particular *El camino de los hiperbóreos* de Libertella, positivizando lo que antes había estado negativizado: la experimentación ligada a la vanguardia literaria vernácula, cuyos entrelazamientos entre crítica, ficción e historia comienzan a escenificarse. Incluso, la cita de *Literal* [1977] traída a partir del discurso de Avellaneda, permite no solo mostrar sus reapropiaciones del psicoanálisis lacaniano -ya hartamente conocidas- sino también el contacto con la física cuántica.

Asimismo, las referencias sobre los agentes y sus trayectorias cruzadas, marcadas no solo por su procedencia nacional sino por la migración forzada, pueden dar cuenta de la emergencia de una ética de la *responsabilidad* (Barad, 2010; Haraway, 2020; Bardet, 2023). Esta se encontraría en el marco de una misma generación de agentes de los estudios literarios durante el período que abarca, por lo menos, desde la última dictadura en Argentina hasta la restitución de la democracia (1976-1983). Habilidad para responder en el entrelazamiento de materia-significación que no/s toca como respons-hábiles de con-vivir con prácticas en un momento donde sus bordes “determinados” comienzan a con-mutarse, a in-determinarse.

Aunque con demora, a quince años de su publicación, la crítica de Prieto vía el antecedente de Avellaneda puede considerarse la primera luz verde para quienes investigamos la obra de Héctor Libertella; y, antes que nada, buscamos identificar los restos –o acaso imaginarlos– para una crítica futura que no re-niegue del pasado sino que lo re-actualice desde el presente.

Referencias

- Avellaneda, Andrés (1977). Literatura argentina, diez años en el sube y baja. En *Todo es historia*, 120, 105-120.
- Barad, Karen (2010). *Meeting The Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham and London: Duke University Press.

- Barad, Karen (2023). *Tocando al extrañx interior: la alteridad que entonces soy*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Cippolini, Rafael (2016). "Libertella: Reversiones de éditos y libros inventados". En López, Silvana (Ed.), *Libertella / Lamborghini* (pp. 65-87). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Croce, Marcela (2010). De la crítica al ensayo: "gracias por los servicios prestados". *Figuraciones*, 7, 205-216.
- De Diego, José Luis (2022). La literatura entre la historia y el mercado: Capítulo. La historia de la literatura argentina. *Cuadernos LIRICO*, 24.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (2014). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Estrin, Laura (1994). Libros en pose de combate. Sobre Las sagradas escrituras y otros libros de Héctor Libertella. *Espacios*, 14, 49-52.
- García, García et al. (2011). *Literal. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Con "Prólogo" de Juan Mendoza.
- Gerbaudo, Analía (2011). Al margen de las garantías disciplinares, Josefina Ludmer. *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, 9, 83-93.
- Gerbaudo, Analía (2024). *Tanto con tan poco: los estudios literarios en Argentina (1958-2015)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- González, Horacio (2006). Un problema crítico: la historia de la literatura argentina. *La Biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, 4-5, 160-173.
- Haraway, Donna (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

- Jakobson, Roman (2005). Lingüística y poética. En Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Hefferman, Julián (Eds.), *Teorías literarias del siglo XX* (pp. 139-152). Madrid: Akal.
- Jameson, Frederic (2014). *Las ideologías de la teoría*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Libertella, Héctor (1968). *El camino de los hiperbóreos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Libertella, Héctor (1971). *Aventura de los miticistas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Monte Ávila.
- Libertella, Héctor (1975). *Personas en pose de combate*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Libertella, Héctor ([1977] 2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Andariego.
- López, Silvana (2022). *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Longoni, Ana (2017). Vanguardia y revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, 7, 19-55.
- Ludmer, Josefina (2009). *Onetti. Procesos de construcción del relato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (2016). *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Maradei, Guadalupe (2010). "Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia". En Cella, Susana (Coord.), *Del Centenario al Bicentenario. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios* (pp. 248-263). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes - Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

- Mattoni, Silvio (2000). Estilos soberanos. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 90-101.
- Mendoza, Juan (2022). *La edad de la teoría. De Tel Quel a Literal: El lado B de los 70*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Prado, Esteban (2014). *Libertella: un maestro de lecto-escritura. Un recorrido*. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- Prado, Esteban (2022). *Por una literatura diferente, Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María.
- Prieto, Adolfo (1983). "Los años sesenta". *Iberoamericana*, 49 (125), 889-901.
- Prigogine, Ilya (2014). Le désordre créateur. *Epsys Revue électronique de psychologie et sciences humaine*, 3.
- Viñas, David (1981). Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. En Rama, Ángel (Ed.), *Más allá del boom: Literatura y mercado* (pp. 13-50). Oaxaca: Folios.
- Rojas Paz, Enrique Pablo (1968). "Héctor Libertella: un premio literario sin literatura". *Artiempo*, 2, 16-17. <https://ahira.com.ar/ejemplares/artiempo-no-2/>
- Rosain, Diego Hernán (2024). La oveja vanguardista de la familia letrada: Héctor Libertella y su lugar en las historias críticas de la literatura argentina. III Congreso Internacional de Ciencias Humanas. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.

Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella (et al.)
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento
- Compartir Igual (by-sa)





Interrucciones en la escritura ensayística de val flores desde un locus de enunciación beligerante y en producción de alianzas amistosas en revueltas

María Angélica Vega*

Escritura en revueltas

En el eje arte y política, indagamos en la escritura ensayística empleada por val flores¹, en particular, en *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía* (2017), libro publicado por primera vez en el año 2013 de manera independiente y autogestiva por La Mondonga Dark pero que reeditó en el año 2017 por la editorial cordobesa Asentamiento Fernseh, es decir, en un momento de auge de las revueltas feministas y de las disidencias sexuales en los territorios del sur (Vega, 2025) cuyas acciones activistas estaban en filiación con diversos movimientos sociales y las izquierdas, según Ana Longoni y Javiera Manzi en “¿A dónde está hoy la imaginación política callejera? Usos y apropiaciones de los activismos artísticos en las derechas manifestantes” (2024, en prensa), revueltas que desde el ascenso al poder político de la derecha en el año 2023 en la Argentina se encuentran desalentadas y deslegitimadas, mas no evitadas

1 En este artículo colocamos su nombre y apellido en minúsculas y su nombre abreviado dado que así ella decide escribirlo en sus textos. Sobre tal opción, escribió lo siguiente: “las minúsculas en el nombre propio, una estrategia de minorización del nombre propio, de problematización de las convenciones gramaticales, de dislocar la jerarquía de las letras, una apuesta al texto antes que a la firma de la autora, percibir el nombre propio como un espasmo de una ficción llamada ‘yo’, un yo deslenguado que funciona como eco de muchas otras voces, que reviste un tono singular en las ondulaciones del texto en el que no cesa de latir ese murmullo colectivo, contra la mayúscula como forma de la ley, una falta de ortodoxia que rige la escritura y sus regulaciones de la decencia, una territorialidad del yo que pasa desapercibido, un error que impulsa el deseo de normalidad, una dislexia gráfica que interrumpe los enlaces de sentido, un deseo de designar una fuerza, un movimiento y no una persona, y contra toda justificación previa, porque me gusta verlo y sentirlo de ese modo” (flores, 2017, p. 5).

*Universidad Nacional de Córdoba | maria.angelica.vega@unc.edu.ar

como por ejemplo la de rasgo federal con resonancia internacional del primero de febrero de este a3o.

En la definici3n de “revuelta” seguimos las consideraciones de Nelly Richard presentes en *Zona de tumultos. Memoria, Arte y Feminismo* (2021), los aportes de Laura Arn3s, Lucía De Leone y María Jos3 Punte en la Introducci3n al libro *Historia Feminista de la Literatura Argentina. En la Intemperie. Po3ticas de la Fragilidad y la Revuelta* (2020) y las reflexiones previas de Benjamin Arditi en “Las insurgencias no tienen un plan: ellas son el plan” (2012), recuperadas en una reciente conversaci3n sostenida entre Arditi con Nelly Richard titulada “Populismo, democracia, izquierdas y feminismos” (2025) publicada en el 3ltimo n3mero de la revista *Heterotopías*.

Seg3n las autoras, el t3rmino refiere a un estado del tiempo presente signado por un “ahora es cu3ndo” y un “aquí es d3nde” (Richard, 2021, p. 326) como consignas de un momento que urge y favorece la masificaci3n y la radicalizaci3n de los activismos (Richard: 2021, Arn3s-Leone-Punte: 2020). Por su parte, Benjamín Arditi en di3logo con Nelly Richard, piensa la revuelta como un acto colectivo en el cual “la gente dice “¡basta!” y se niega a continuar como antes” funcionando como un “operador de la diferencia” que “abre posibilidades que pueden o no materializarse, pero nos ayudan a vislumbrar algo diferente por venir” (Benjamin Arditi citado por Nelly Richard, 2021, p. 324). Desde esta 3ptica, se trata de performativos pol3ticos en los cuales “los participantes comienzan a experimentar aquello por lo que luchan y funcionan como mediadores evanescentes o portales que comunican al mundo existente con uno posible” (Benjamin Arditi citado por Nelly Richard, 2021, p. 324).

En esta misma l3nea, pero alejada de las narrativas de un final consumado, es decir, de modo diferenciado de una insurgencia 3nica que se vincularía con un imaginario de “ruptura absoluta” (Richard, b2024, p. 16), en “Introducci3n: Cortes y Montajes” y “I. Revuelta y Nueva Constituci3n” de *Tiempos y Modos. Pol3tica, Cr3tica y Est3tica* (b2024) y en “Nudos cr3ticos entre lo destituyente y lo constituyente-instituyente” en *2001: el futuro detr3s: deseos, fracasos, derivas, saqueos* (a2024), Nelly Richard lee la revuelta en complejos procesos de fuerzas que oscilan entre la fuerza intempestiva del “ahora” que desarregla cualquier futuro programado y un “despu3s” amenazado por el agotamiento o divisi3n de sus fuerzas o por su sofocamiento por fuerzas reactivas, “pasando por la recodificaci3n de

sus flujos desequilibrantes mediante procesos normalizadores de vuelta al cotidiano tanto sociales como institucionales” (Richard, a2024, p. 21).

En diálogo con el pensamiento de Jacques Rancière, Nelly Richard considera que las multitudes componen “otra configuración de la relación de cada uno con todos” (Rancière citado por Richard, b2024, p. 12) en el diseño de mundos alternativos (Richard, b2024). En esta línea, Jacques Rancière, en *El desacuerdo. Política y Filosofía* (1996), entiende por “política” una acción que “deshace las divisiones sensibles del orden” (Rancière, 1996, p. 45) y, en *El reparto de lo sensible* (2014), una acción que modifica el “reparto de lo sensible” –lo visible, decible, etc.–, generando una nueva configuración “general de las formas” (Rancière, 2014, p. 20).

En *El reparto de lo sensible* (2014), Jacques Rancière lo explica del siguiente modo:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto [...] Por lo tanto hay, en la base de la política, una “estética”, propia de la era de masas de la que habla Benjamin [...] Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible e invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (pp. 19-20).

Por ello, siguiendo a Marilé Di Filippo, en el artículo “Aparecer(es) y comparencias” de su libro *Estéticas políticas* (2019), en su lectura de Jacques Rancière, la política es pensada como ontológicamente estética en tanto reparto de lo sensible, por un lado, y resulta posible indagar cómo “el arte, a partir de sus producciones, hace política” (Di Filippo, 2019, p. 267) interviniendo en sus formas, por otro lado.

En esta línea, intentamos pensar el procedimiento de la interrupción de val flores como operación de escritura que interviene en dicho reparto de lo sensible, situándolo en el diagrama de fuerzas del que participa y que la misma escritura compone, es decir, considerando su integración estratégica y su eficacia táctica.²

La interrupción como procedimiento en el reparto de lo sensible

En el año 2013 val flores ponía en uso y escribía sobre el procedimiento de escritura activista de la interrupción. En la Introducción al dossier que coordinamos con Sandra Mutal y María Laura Gutiérrez y que se publicó en el año 2023 en la revista *Heterotopías*, pensábamos ese mismo procedimiento, usándolo en la composición misma del dossier, es decir, produciendo desde allí interrupciones (Vega-Gutiérrez-Mutal, 2023).

Allí, en triada, postulábamos que dicho procedimiento de escritura resulta una táctica estética, teórica y política inscrita en las preguntas que desde hace tiempo se vienen haciendo los feminismos y las disidencias sexuales en torno a las posibilidades emergencia de la imaginación artística y política.

Y, a seis manos, escribíamos que, en la línea de la operación de escritura de val flores, nos interesaba producir interrupciones en “el curso de nuestras escrituras automatizadas en y desde diferentes formatos académicos [...] que nos aproximen a diferentes formas de habitar este-nuestro mundo” (Vega-Gutiérrez-Mutal, 2023, p. 4), operación que entendíamos como una pulsión vital de existencia y un puntapié inicial para imaginar el mismo dossier que se transformó en una compleja articulación.

En efecto, desde dicho procedimiento que desorganiza y desclasifica saberes, lugares de enunciación, lo visible y escuchable, en el año 2023, componíamos un dossier sin una unidad temática definida. Ante bien,

2 Foucault escribió que a los discursos “hay que interrogarlos en dos niveles: su productividad táctica (qué efectos recíprocos de poder y saber aseguran) y su integración estratégica (cuál coyuntura y cuál relación de fuerzas vuelve necesaria su utilización en tal o cual episodio de los diversos enfrentamientos que se producen)” (Foucault, 1995, p. 124). Pese al adjetivo “necesaria” de la cita que podría sugerir una relación de determinación, Foucault está poniendo el acento en la dimensión estratégica de los discursos en contraste con lo que llamó el modelo jurídico-represivo del poder: “el modelo estratégico y no el modelo del derecho” (Foucault, 1995, p. 124).

sus artículos construían un orden caótico que quería incomodar a las habituales formas lineales de catalogación, ordenamiento o agrupamiento como un conjunto de saberes legitimados y disciplinados, “tal las herencias teóricas y políticas de los feminismos y las desobediencias sexuales” (Vega-Gutiérrez-Mutal, 2023).

Pero ¿qué es una interrupción con “q”?, ¿qué significa ese desplazamiento desde la interrupción a la interrupción? Es una práctica de escritura vandálica que desacomoda las gramáticas de la escritura estandarizada. Pero es más aún y val flores escribió sobre ello:

interrupción: modo poético de cortar una conversación a la que no fuiste invitadx pero de la que se es objeto de su dicción. procedimiento afectivo de desconectar el circuito del sufrimiento infinito. práctica política de desmontar las convenciones de lo escuchable. indisciplina de un saber que irrumpe en las coordenadas del corpus hegemónico del conocimiento. falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder. deseo de molestar todo universo jerárquico de creencias: inversión de la mirada, giro del habla. Intervalo provocado por la implantación de un piquete de problemas en la reiteración de un hábito perceptivo o mental (p. 3)

Frente a la exclusión de donde “no fuiste invitadx” (flores, 2017, p. 3), a la omisión como sujeto de la enunciación y solo su participación como objeto de la misma, las convenciones de lo escuchable, el corpus hegemónico del conocimiento, que no es el de los feminismos y las disidencias, la lengua del poder, las creencias y sus jerarquías, flores opone la interrupción producida desde el deseo productivo de provocar/ molestar suscitando un “piquete de problemas” (flores, 2017, p. 3).

Dicho proceder es político y estético si junto a Jacques Rancière, en *El desacuerdo. Política y Filosofía* (1996), consideremos que la política “desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar: hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar” (Rancière, 1996, p. 8).

Locus de enunciaci3n beligerante: “lengua amante de una er3tica del conflicto”

En “Una lengua cocida de rel3mpagos”, val flores escribi3:

Una lengua del titubeo, del tartamudeo, que babea, que se desborda y tropieza, desobediente a los mandatos reglamentarios y rutinarios de las escrituras de la militancia y de la gesti3n t3cnica de la subjetividad con su lenguaje masivo, transparente, sin vaguedades anatómicas ni beligerancias semi3ticas. Una lengua amante de una er3tica del conflicto, melanc3lica y aguerrida, cuya economía libidinal se mueve entre los murmullos de las palabras y los cuerpos, como el insomne desafío estético e improductivo de hacer política con poesía (p. 29)

Y en *Interrucciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía* (2017): “esa adjetivizaci3n, *difícil*, escenifica batallas” (val flores, 2017, p. 7).

val flores lee un potencial político y estético en un uso específico del lenguaje: en la desobediencia lingüística y en la adjetivizaci3n difícil. Entonces, arremete contra lo estándar y limpio de la lengua: “contra la estandarizaci3n e higienismo del lenguaje que mitiga su potencial político y estético” (flores, 2017, p. 9)

Val flores construye su locus de enunciaci3n en beligerancia con los “automatismos lingüísticos” (flores, 2017, p. 9) interesada en producir interrupciones formales, procedimentales, conceptuales, epistémicas, ético-políticas. Por ello, aquí postulamos que val flores enuncia desde el reverso de un *locus amoenus* para, en cambio, poner en funcionamiento signos, nociones, conceptos, pensamientos desde un escenario de disputas, batallas, enfrentamientos.

Situada en el sur del sur, desde Neuquén, una provincia de la Patagonia argentina - entendiendo el sur como un locus de enunciaci3n y un vector de descentramiento respecto de los relatos aplanadores de lo universal producidos desde las metrópolis y los centros del poder, siguiendo a Nelly Richard³ -y desde la disidencia sexual- en tanto produce interrupciones

3 En esta misma línea, Gago, desde una episteme feminista, advirtió sobre la violencia de la totalidad en tanto “supresi3n de parcialidades y situaciones concretas” (Gago, 2019, p. 87).

desde “el campo de la escritura, el activismo feminista y de la disidencia sexual y de la educación” (flores, 2017, p. 15)⁴-, en su escritura construye un locus de enunciación beligerante, poniendo a funcionar a la guerra como un lente metodológico y pensando a sus mismos escritos como forma de intervención táctica en las geografías de los poderes, en un diagrama de fuerzas.

val flores produce interrupciones y construye un locus de enunciación beligerante que opera de dos maneras: interrumpe y desarma retóricas salvíficas e ilumina violencias. Este locus de enunciación beligerante es el reverso de un locus amoenus y consiste en situarse en un enredo de “cuerpos, casos y pasiones” (Foucault citado por Gago, 2019, p. 64). Así, la guerra, como locus de enunciación, es un modo de leer disputas y de escribir o decir en esas disputas, operaciones que aquí funcionan cartografiando violencias.

Al entender a la lectura y escritura en estos términos, la misma es pensada en su potencia en tanto que fuerza productiva o bien de redirección o bien acumulación de fuerzas, según el juego o el diagrama de poder considerado. Por ello, la escritura resulta pensable como ejercicio cartográfico de algunas violencias y productor de vectores o ideas fuerza.

Se trata de un modo de leer, el de la guerra como lente, y de escribir, como forma de intervención, que se inscribe en el pensamiento feminista de las últimas décadas. En este sentido, Verónica Gago, leyendo a Rita Segato, se pregunta qué aporta este lente metodológico (Gago, 2019). La ensayista y activista explica que, claramente, no se trata de pensar en una guerra en tanto enfrentamiento entre dos bandos iguales bajo reglas claras de contienda. Antes bien, se trata de una acción de cartografiar, es decir, hacer conexiones que no son obvias y las cuales producen sentidos identificando mecanismos de explotación y expropiación de valor, como formas de las violencias, es decir, fuerzas de despojo. Al mismo tiempo, se trata de leer el impacto diferencial de las violencias, considerando la filigrana de fondo detrás de todo orden social e identificando la trama de cuerpos, casos y pasiones que es el mismo, un verdadero enredo donde, para

4 flores se autodefinió como tortillera feminista cuir masculina, escritora de la disidencia sexual, maestra prosexo, activista, quien integró el grupo de intervención política, estética y teórica de Neuquén “Lesbianas feministas. Fugitivas del desierto” (2004-2008) y formó parte del equipo que creo el archivo digitalizado del activismo lésbico de Argentina “Potencia tortillera” (2011-2015).

apaciguarlo, se monta una racionalidad no sin violencias. flores arremete contra esa racionalidad, iluminando sus violencias para hacer leer otras formas pulsantes de existencias.

Postulamos que en y desde este enredo escribe val flores no pensando que hay escrituras que no participan de ello sino, más bien, tratando de leer la especificidad de una escritura que se hace cargo del mismo, es decir, que responde y produce situadamente ahí, en ese barro de la arena de luchas.

El gesto, en este sentido, se filia con una serie de locus de enunciación feministas que componen una figura de guerrera que desplaza a la de la víctima que es, como es sabido, la figuración admitida por el discurso jurídico en general y las retóricas pacificadoras y salvíficas del Estado, de las ONG, etc.

Verónica Gago, sobre esto, recuerda una foto de las movilizaciones por la educación democrática y feminista en Chile durante el año 2018 en donde se ve una joven encapuchada con un pasamontaña y un parche cocido que dice “estoy en guerra” (Gago, 2019). ¿De qué hablan esos pasamontañas que pasaron de la selva a las calles metropolitanas en condiciones de revueltas? En este sentido, a su vez, podemos indagar: ¿de qué habla la escritura beligerante crítica y estética de flores?, ¿sus ensayos de poética activista y de escritura política pedagógica?

Coincidimos con Verónica Gago en que escribir desde un locus de enunciación beligerante conlleva asumir el diagrama de fuerzas. Así, la guerra, dice Gago, es y funciona como un lente teórico-metodológico, una forma de iluminar violencias diferenciales en las tramas. Territorio desde el cual, postulamos, la escritura de val flores funciona como despliegue estratégico y/ o liberación de fuerzas vitales de existencias que se experimentan contenidas.⁵

5 Según Verónica Gago, estar en guerra implica visibilizar un conjunto de violencias que hacen de esos cuerpos diferenciales en una trama. Estar en guerra es liberar fuerzas que se experimentan contenidas, dejar de callar las violencias –por ello, Gago, leyendo a Audre Lorde en *Los diarios del cáncer* (2008), quien construyó un locus de enunciación de guerrera y no de sobreviviente, pregunta de modo frontal: “¿Cuáles son las palabras que todavía no tenés?, ¿Qué necesitas decir?, ¿Cuáles son las tiranías que te tragas día a día e intentas hacer tuyas hasta que te enfermes y mueras de ellas, todavía en silencio?” (Gago, 2019, p. 88)–, asumir el ataque y dejar de pacificarnos y un modo de atravesar el miedo, familiarizándose con él para desarmarlo (Gago, 2019).

Gago, leyendo a Rita Segato, ilumina las violencias contra ciertas formas de autonomía y desacato. Si la ocasión del nomadismo o el movimiento es ocasión de violencia, podemos pensar la autonomía desplegada por flores la cual ella cifra en la figura de la fugitiva: val flores se define como fugitiva de todas las leyes - lingüísticas, sexuales, políticas.

Locus de enunciación desde geopolíticas afectivas amistosas del sur y descentradas de Buenos Aires

Buscar cómplices de la escucha y un devenir inactual,
es asumir que cada propuesta
escritural arma sus propixs lectorexs
val flores, *Interrupciones. Ensayos de poética activista.*
Escritura, política, pedagogía

Pero el locus de enunciación de val flores también es desde geopolíticas afectivas amistosas las cuales se ubican en el sur y en lugares descentrados de Buenos Aires, con las cuales ella ensaya otras formas de aparición pública o de intervención en las esferas públicas de aparición, esferas estudiadas por Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (2019).

Así la escritura de val flores es pensable como una escritura que produce interrupciones y, al hacerlo, provoca nuevas alianzas que intervienen en la ampliación y/o modificación de las esferas públicas de aparición (Butler: 2019).

Sobre ello, en *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía* (2017) escribió:

podemos pensar lo opaco como un espacio refractario de las escrituras feministas del activismo de disidencia sexual. Tal vez esta inculpada opacidad fue la que trajo nuevas conexiones afectivas, roces inauditos, ficciones incómodas, y una posibilidad más de articular de manera indómita saber, lengua, cuerpo e identidad (p. 13)

Podemos, tal vez, mapeando posiciones, decir que, por un lado, el procedimiento beligerante y opaco o difícil a val flores le funcionó a modo de un decir picaresco, desviado, fugitivo respecto de las formas de decir

de los activismos y, a su vez, le permitió construir alianzas y conexiones afectivas con algunxs academicxs interesadxs en el cruce entre activismos, arte y pedagogías y, por otro lado, en tales espacios académicos de circulación pública de la palabra, le permitió construir una escritura no menos fugitiva e indisciplinada de las formas estandarizadas de las autorizaciones discursivas que rigen el decir en la academia, incorporando las voces de la afectividad y la disidencia.

En el ensayo “Esparcir la incomodidad. El presente de los feminismos, entre la fascinación y el desencanto”, presente en el libro *Incitaciones transfeministas* (2021) coordinado por Ileana Diéguez y Ana Longoni, val flores remitió a una “comunidad afectiva y política” (flores, 2017, p. 38) de pensamiento y activista con locus de enunciación descentrados de la metrópolis, de la ley civilizatoria, de la heteronorma, la las reglas de inclusiones/exclusiones académicas en estos términos:

Una comunidad afectiva y política de las ciudades de Córdoba, La Plata, Neuquén y Mar del Plata; configuraciones urbanas descentralizadas de Buenos Aires que dan cuenta de la situacionalidad geopolítica de nuestro pensamiento haciendo del contexto una dimensión viva y cambiante de una práctica de saber (p. 38)

Con Judith Butler sabemos que toda acción requiere apoyos, entre ellos, alianzas, y la escritura de poética activista de val flores es una forma de procedimiento-acción inscripto en una dimensión estratégica que adscribe y suscita una política de conocimiento como producción afectiva que reparte de otro modo lo sensible –decible, visible, escuchable– interviniendo en y/o afectando las esferas de aparición públicas.

Lo interesante, finalmente, del procedimiento de la interrupción es cómo val flores en su escritura ilumina tensiones y des y conexiones entre los ámbitos artísticos, activistas y académicos, al desautomatizar la mirada, la lectura y la escucha, espacios que ella atraviesa y de los cuales se fuga, en gestos vandálicos, seductores y de transversalidad crítica-creativa con potencia tortillera en las condiciones de revueltas referidas.

Referencias

Arditi, Benjamín (2012) “Las insurgencias no tienen un plan: ellas son el plan”. En *Debate Feminista* 49. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/933

- Arditi, Benjamín y Richard, Nelly (2025). "Populismo, Democracia, Izquierdas, Ultraderecha y Feminismo. Conversación entre Benjamín Arditi y Nelly Richard". *Heterotopías*, 8(15), 1-23. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/49249>
- Arnés, Laura; Leone, Lucía y Punte, María José (2020) (dir) *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.
- Butler, Judith (2019) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Diéguez, Ileana y Longoni, Ana (2021) *Incitaciones transfeministas*. Córdoba: Documenta escénica.
- Di Filippo, Marilé (2019) *Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. Rosario: UNR Editora.
- flores, val (2021) "Esparcir la incomodidad. El presente de los feminismos, entre la fascinación y el desencanto" en Diéguez-Longoni (2021) *Incitaciones transfeministas*. Córdoba: Documenta escénica. Págs. 37-52.
- flores, val (2017) *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Córdoba: Asentamiento Fernesh.
- flores, val (2019) *Una lengua cocida de relámpagos*. Buenos Aires: Editorial: Hekht.
- Foucault, Michel (1997) *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.
- Gago, Verónica (2019) *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Longoni, Ana y Manzi, Javiera (2024) "¿A dónde está hoy la imaginación política callejera? Usos y apropiaciones de los activismos artísticos en las derechas manifestantes". Buenos Aires: CLACSO. En prensa.

Ranci3re, Jacques (2014) *El reparto de lo sensible. Est3tica y pol3tica*. Buenos Aires: Prometeo.

Ranci3re, Jacques (1996) *El desacuerdo. Pol3tica y Filosof3a*. Buenos Aires: Nueva Visi3n.

Richard, Nelly (2021) *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo (1986-2020)*. Buenos Aires: CLACSO.

Richard, Nelly (2009) "Derivaciones perif3ricas en torno a la intersticial. Alrededor de la noci3n de Sur". Revista *Ramona*. Junio del 2009.

Richard, Nelly (a2024) "Introducci3n: Cortes y montaje" y "I. Revuelta y Nueva Constituci3n" en *Tiempos y modos. Pol3tica, cr3tica y est3tica*. Santiago de Chile: Paid3s. P3gs. 9-149.

Richard, Nelly (b2024) "Nudos cr3ticos entre lo destituyente y lo constituyente-instituyente" Ana Longoni (Ed.) 2001. *El futuro detr3s: desos, fracasos, derivas, saqueos*. Buenos Aires: Tren en movimiento. P3gs. 19-28.

Vega, Mar3a Ang3lica; Guti3rrez, Laura y Mutal, Sandra (2023) "Estrategias de los feminismos y las disidencias para un sur ind3cil" Dossier 11 de la revista *Heterotopias*. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/41544>

Vega, Mar3a Ang3lica (2025) "Territorio transfeminista del sur y una figuraci3n situada" en *Estudios de Teor3a Literaria*. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/8827/pdf>

Questiones est3ticas. Arte, escritura y pensamiento contempor3neos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella (et al.)
Publicado por el 3rea de Publicaciones de la Facultad de Filosof3a y Humanidades Universidad Nacional de C3rdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra est3 bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)





Northrop Frye y Harold Bloom, hermeneutas de la fe en la vitalidad

Marco Trucco*

Northrop Frye y Harold Bloom son dos de los críticos más importantes de los últimos cien años, aunque su influencia en la academia haya ido en franco descenso en las últimas décadas. A Frye se le imputa un excesivo estructuralismo enfocado más en la repetición de patrones que en el valor particular de cada obra, y una idea de la autonomía literaria como disociada de la función social. La primera imputación, aunque en gran medida válida, es una reducción de su programa crítico, como señalaremos brevemente más adelante. La segunda imputación no resiste una lectura atenta de la *Anatomía de la influencia*, y todo *El camino crítico* se dedica explícitamente a refutarla. A Bloom se lo acusa de defender una idea de canon como lista cerrada de obras, aferrándose a la lista que efectivamente incluyó al final de *El canon occidental*, pero ignorando los argumentos de ese libro y de libros anteriores. Pero la principal causa de encono en su contra es el desprecio con que Bloom trató la variedad de tendencias críticas que fueron ganando protagonismo desde la segunda mitad del siglo pasado, que él llama colectivamente “la Escuela del Resentimiento” y que se caracterizan por subordinar el valor estético a algún principio social o político. Las diferencias entre Frye y su problemático admirador Bloom son muchas. Frye enfatiza los arquetipos y patrones que se repiten a lo largo de la tradición, mientras que Bloom enfatiza lo individual y particular. Frye cultiva un tono moderado y conciliador que busca rescatar lo mejor de todas las perspectivas críticas. Bloom, no sin histrionismo y humor, airea sin pudor sus desprecios y ataca con desdén las ideas de la Escuela del Resentimiento sin dedicarles un análisis detenido. Pero lo que nos interesa ahora es que las perspectivas de nuestros dos críticos convergen y se complementan en un sentido clave: permiten una hermenéutica de la fe en la vitalidad humana.

En este artículo, me propongo hacer una síntesis de perspectivas críticas de Frye y de Bloom para armar una hermenéutica de la fe que permita leer la vitalidad en la literatura. Esa hermenéutica estará dirigida princi-

*Universidad Nacional de Córdoba | marcogabrieltrucco@gmail.com

palmente al rastreo de la vitalidad en la poesía de William Blake y Walt Whitman, por ser dos de los poetas que más acabadamente exploran el tema de la vitalidad humana con una perspectiva optimista, con una especie de fe en la vitalidad.

¿Cómo se ve la vitalidad en la literatura? ¿Cómo leer el sentimiento de la fe? Vitalidad, en sentido general, es la capacidad para vivir. Es un impulso por desarrollar las capacidades y satisfacer el deseo que impulsa esas capacidades. No importa tanto el mapa psíquico que describa cuáles son las facultades, o cuáles los impulsos y los deseos. Lo importante para la vitalidad es que todo deseo busca ser satisfecho y toda capacidad busca ponerse en funcionamiento.

Leer la fe en la vitalidad en sus propios términos implica no subordinar la vitalidad a ninguna otra fuerza. La famosa distinción de Ricoeur entre hermenéuticas de la sospecha y hermenéuticas de la fe (1990, p. 40) es iluminadora aquí. Una hermenéutica de la sospecha explicaría la vitalidad, el juego de deseos y capacidades, en función de alguna fuerza superior, como la historia política, el deseo sexual subconsciente, la lucha por el poder.

Una de las más poderosas hermenéuticas de la fe es lo que Northrop Frye llama *crítica anagógica*, la perspectiva que completa el camino crítico como lo entiende él. Esa crítica permite leer la literatura como una manifestación de la voluntad humana, que abarca todo sin subordinarse a ninguna teoría ni regla moral exterior a sí misma: “anagógicamente, la poesía reúne el ritual total, o acción social ilimitada, con el sueño total, o pensamiento individual ilimitado”, de modo que el universo de la poesía es “la hipótesis infinita e ilimitada” (2000, p. 120). En ese universo literario que no puede ser explicado en términos de nada externo a sí mismo, la literatura busca una ascensión, una subida a un nivel superior, que es el significado etimológico de *anagogía*. Para el pensamiento platónico, esa ascensión es hacia el mundo de las ideas verdaderas. Para el pensamiento cristiano tradicional, esa ascensión es hacia la gloria de Dios y la redención posibilitada por Dios. Frye hace con la crítica lo mismo que los románticos hicieron tanto con el platonismo como con el cristianismo: sustituye toda referencia a una verdad o deidad trascendente por una afirmación de la creatividad y la energía humanas como única fuente de verdad y divinidad. Para la crítica de Frye, la anagogía no interpreta el símbolo en relación con las ideas eternas ni con la gloria divina, sino en relación con

un “poder ilimitado en una forma humanizada” (1990, p. 120). Frye diseña una anagogía humanista, en oposición a las anagogías teológicas como la de Dante o metafísicas como la del platonismo.

Harold Bloom es un seguidor de Frye que corrige la teoría más bien impersonal y esquemática del maestro con un énfasis en la creatividad y subjetividad individual. La crítica de Bloom nos ayuda a leer cómo una mente individual crea vitalidad para sí misma. Evitando expresamente definir un método, Bloom más bien plantea una actitud de lectura que es una forma de búsqueda y una forma de fe o confianza en sí mismo, lo que Emerson llamó *self-reliance*. Toda la crítica de Bloom trata de leer la literatura como ejercicio de confianza en sí mismo. Por eso, pese a su continua referencia a ideas de Freud y de Nietzsche, dos de los principales maestros de la sospecha según Ricoeur, Bloom no es un hermeneuta de la sospecha. Es un hermeneuta de la fe en la capacidad de la mente individual para crearse a sí misma.

Ni siquiera en su teoría de la ansiedad de la influencia, que es su perspectiva más deudora de Freud, es un hermeneuta de la sospecha, aunque parece serlo. Porque, como explica Peter De Bolla y cita el propio Bloom (1995, p. 7-8), la influencia del texto precursor sobre el texto que sufre la ansiedad no es la causa de esa ansiedad, sino al revés. La ansiedad es una batalla necesaria que cada texto debe dar cuando se afirma a sí mismo diferenciándose de los precursores. Lo importante es que ni siquiera en su momento más freudiano a Bloom le interesa explicar un texto en función de una causa anterior a ese texto. Cada texto crea lo que vale la pena leer en ese texto, incluso su lectura de los precursores. Porque la tradición para Bloom no es nunca un conjunto de saberes y valores que se traspassa de generación en generación.

Lo que está en juego son dos formas de negar la confianza en uno mismo, contra las cuales Bloom discute apasionadamente. Por un lado, lo que Bloom llama la “Escuela del Resentimiento”, un conjunto de teorías unidas por el principio de que el supuesto valor estético deriva en realidad de la lucha de clases (1995, p. 22) o alguna otra fuerza social. La Escuela del Resentimiento es la sospecha contra la fe en la creatividad individual. Le cabe la caracterización de resentida porque se dedica a negar un placer y un poder más grande que el que puede ejercitar por sí misma. Por otro lado, el conservadurismo derivado de Matthew Arnold y T. S. Eliot, que considera al talento individual subordinado a la tradición (1982, p.

39 y sig.). Lo que Bloom defiende, que no es un punto medio entre el marxismo y el conservadurismo, es la confianza en uno mismo, o fe en la propia vitalidad, de la cual William Blake y Walt Whitman son dos de los grandes profetas.

Lo más productivo del enfoque crítico de Bloom para leer la literatura en general, pero particularmente para leer la tradición romántica angloamericana, es la idea de que la literatura busca lo que el Satán de Milton llama “poder vivificador” y para Bloom es la convicción de un autoengendramiento pragmático (1986, p. 16). Bloom opone pragmático a epistemológico o metafísico. Lo pragmático es una forma de acto y de voluntad, en vez de una forma de conocimiento. A la actitud pragmatista le interesa la utilidad y no la correspondencia con una verdad exterior. Incluso, para la actitud pragmatista la utilidad es la única verdad. Bloom traza una tradición americana pragmatista que se origina en Ralph Waldo Emerson y continúa a través de William James, Charles S. Peirce, John Dewey y Richard Rorty, donde el propio Bloom se inscribe. A lo que esa tradición se opone es a la “Escuela de la Deconstrucción”, en la que Bloom incluye a Derrida, Paul de Man y Foucault, para quienes la literatura se trata sobre el conocimiento y no sobre la voluntad (1982, p. 36). La confianza en sí mismo de Satán se niega a verse como criatura de Dios tanto como el romanticismo angloamericano, y la crítica de Bloom se niega a ver la literatura como obra de un proceso social o natural ajeno a la voz literaria. Como el poder vivificador no puede atribuirse ni a una divinidad ni a un proceso social o natural externo, solo puede estar en la literatura misma.

Para Bloom, la poesía es un medio para construir vitalidad, un medio tan esencial que vitalidad y poesía tienen a identificarse: “el canon es de hecho un indicador de la vitalidad, una medida que intenta mapear lo inconmensurable” (1995, p. 39). La base de la vida es la consciencia y la literatura es consciencia empoderada, por eso la vida más intensa es la que se abre en la literatura poderosa. Bloom suele decir provocativamente que los personajes de Shakespeare o cualquier gran autor están más vivos que nosotros, sus lectores.

Lo importante es que entre grandeza literaria y capacidad para sentir la vida hay una relación esencial. Bloom toma de William James una perspectiva fundamental para su fe pragmatista, que consiste en que la mente hace algo con su energía que tiene un valor propio, independiente de las causas y los contextos. En su clásico *Las variedades de la experiencia*



religiosa, James rechaza lo que llama “materialismo médico” (*medical materialism*), que atribuye causas fisiológicas a las ideas y experiencias religiosas, y las rebaja a esas causas. El materialismo médico que combate James está emparentado con la Escuela del Resentimiento que combate Bloom y la pretenciosidad teórica que combate Rorty (1999a, p. 108). Las tres son formas de rebajar la vitalidad a una explicación exterior a la vida.

Es necesario hacer algunas precisiones sobre la idea de fe que le estamos atribuyendo a esta perspectiva crítica. En primer lugar, a Frye y a Bloom solo puede atribuírseles la fe al modo de los poetas románticos: una fe que no es una creencia inverificable en una doctrina, sino una actitud ante percepciones propias. En segundo lugar, es necesario recuperar una distinción entre fe, *pistis* en el Nuevo Testamento, y *gnosis*. La doctrina religiosa tradicional, tanto del cristianismo como del judaísmo, entiende a la *pistis* como un acceso indirecto a la verdad sagrada, a través de las revelaciones de los profetas verdaderos y la doctrina elaborada a partir de las profecías por parte de la élite sacerdotal. La *gnosis*, en cambio, es conocimiento directamente accesible. La primera es considerada sagrada y la segunda herética. El propio Bloom recupera la distinción para referirse a fe solamente en el caso de creencia en una doctrina, y reserva *gnosis* para el conocimiento, o mejor dicho, la intuición de los poderes del yo profundo accesibles en el propio ejercicio literario. Pero, como en el caso de nuestros dos críticos, y también de los dos poetas a estudiar, cuando el objeto de la fe es la vitalidad y esta emana de la propia conciencia, la diferencia entre fe y *gnosis* se disuelve. Fe en la vitalidad nunca es aceptación de un cuerpo de doctrinas, ni de la existencia de una divinidad extrahumana, sino un ejercicio de afirmación de las propias facultades vitales e intelectuales. Por cierto, un ejercicio que se vuelve indistinguible de la literatura.

Individualidad

En la tradición romántica revolucionaria, la fe se desplaza de lo divino a lo humano y de las estandarizaciones de la razón a la particularidad de la imaginación. Para esta tradición, la base de la realidad y la fuente de la vitalidad es el individuo. Lo sagrado es la vida, y la vida está en el individuo. Lo demás son derivaciones, generalizaciones y abstracciones a partir del individuo. Blake parodia la idea de átomo con su idea de *minute particulars* o particulares mínimos, en la que la unidad mínima de la realidad no es

una partícula de materia que se repite y se agrupa para formar diferencias, sino una forma de individualidad, sea una personalidad humana o un hecho o un rasgo o una idea, que emana esa diferencia por sí misma. Whitman anuncia desde el primer verso de la edición definitiva de *Leaves of Grass* que su tema es el individuo: “De uno mismo yo canto, una persona simple separada”. Una lectura que subordine la majestad del individuo, y la obra literaria individual, a una explicación político-económica, histórica o psicológica renuncia a dar cuenta del valor estético y espiritual que estos autores construyen a partir del individuo y su vitalidad.

El culto a la individualidad, inseparable del culto a la vitalidad, es la característica distintiva de la cultura occidental como observaron W. von Humboldt y John Stuart Mill entre los filósofos, y Harold Bloom y Camille Paglia entre los críticos literarios. El énfasis en la individualidad no debe confundirse con la glorificación del egoísmo y la indiferencia, por más que esos sean peligros inevitables. Más importante es que este énfasis funciona como antídoto contra dos actitudes. Por un lado, es un antídoto contra diferentes formas de autoritarismo, que se basan en imponer modelos de poder y de sentido sordos a la voz individual. Por otro lado, es un antídoto contra el nihilismo, que cree que el significado es mera ilusión y detrás de ella no hay nada, representado por el estructuralismo y posestructuralismo, como observó Hayden White en un inspirador ensayo que compara a esas corrientes con Giambattista Vico (2011, p. 361).

Al comienzo de *Vistas democráticas*, Whitman observa que lo distintivo de las sociedades occidentales en su proceso que culmina en las democracias es la defensa de la diversidad y la libertad (“*variety and freedom*”) como valores fundamentales. Isaiah Berlin alertó sobre las diferentes concepciones de libertad que se cristalizaron a lo largo del período romántico y que fácilmente se vuelven contradictorias entre sí (1998, p. 191 y sig.). Es interesante observar que Whitman y Blake entienden tanto la libertad como la diversidad a partir del individuo, no a partir de una identidad colectiva. En el mismo comienzo de esa obra, Whitman aclara una idea, de la que no es pionero pero que expresa muy bien su pensamiento. Las libertades garantizadas por el Estado a través de las leyes son solo un primer paso preparatorio para la libertad verdadera, que solo existe en la experiencia subjetiva de cada individuo. Lo mismo pasa con la diversidad. Nuestros poetas no entendían la diversidad según la versión que se ha vuelto dominante en las democracias del siglo XXI, como una sumatoria

de colectivos raciales, étnicos, sexuales y religiosos. Mucho menos como una ingeniería de discriminación positiva entre los colectivos tutelada por el Estado para compensar desigualdades pasadas. La entendían como el resultado del libre juego de la energía individual, y entendían que cualquier restricción de esa libertad individual era a costa de la diversidad.

Agon

Pero la individualidad no es suficiente por sí misma, y su grandeza necesita medirse frente a un contrario. Inmediatamente después de ese primer verso de *Hojas de hierba*, Whitman agrega la referencia a ese contrario:

One's-Self I sing, a single separate person,
Yet I utter the word Democratic, the word En-Masse

De uno mismo yo canto, una persona simple separada,
Aunque pronuncio la palabra democrático, la palabra en-masse.

De modo característico, Whitman disimula el conflicto en una suma que todo lo incluye. Pero esos dos primeros versos plantean la tensión entre el individuo y la sociedad, el impulso a la diferenciación y el impulso a la pertenencia y la comunidad.

Si leemos la literatura como una manifestación de la consciencia humana que se crea a sí misma, aparece el peligro del voluntarismo ingenuo y el ensimismamiento. La barrera contra ese peligro es un principio de tensión y conflicto que la consciencia puede abarcar pero nunca terminar de resolver. Apenas la consciencia afirma su poder, tiene que defender ese poder frente a cada desafío que se le presenta. Los desafíos son limitaciones al deseo de esa consciencia. Sin dar cuenta de esas limitaciones, un mito optimista sería mera ingenuidad.

El Satán de Milton expone la postura que celebra el conflicto en vez de evitarlo, una postura que Blake llevó más lejos que nadie, al menos en lengua inglesa. Inmediatamente después de afirmar su "*quick'ning power*", Satán reconoce que la actitud autoglorificante necesita medirse ante el poder de los demás para sostenerse.

...our own right hand
Shall teach us highest deeds, by proof to try
Who is our equal. (V, 864-866)

...nuestro brazo ejecutará tales empresas que pondrá en evidencia si hay otro que se le iguale.

Blake llama a este principio *oposición* (*opposition*) o *contrarios* (*contraries*). “Sin contrarios no hay progreso”, según el aforismo del *Matrimonio del cielo y el infierno*. Whitman, un maestro del disimulo, enfatiza la identidad de todas las cosas a través de la afirmación de un yo que todo lo abarca. Pero el mecanismo de identificación del yo con lo demás es la tarja (*tally*), una relación que más que de identificación es de interpenetración, en la que el yo no solo se identifica con otra cosa sino que la reformula afirmando su propia voluntad. De modo que en la identificación que aparenta disolver los conflictos se agazapa una actitud confrontativa mediante la cual la naturaleza externa corrige al yo y a la vez el yo busca agrandarse frente a cualquier afirmación externa.

Para referirnos a esa tensión y conflicto, tomamos el término *agon* de Harold Bloom, porque es el crítico que mejor entiende el lugar central del conflicto en una visión pragmatista y vitalista de la literatura. Así define Bloom al *agon*: “una guerra dialéctica de la voluntad contra sí misma y simultáneamente contra la anterioridad, incluso en nombre de la preservación y el rescate de esa anterioridad” (1982, p. 42). Aquí hay dos ideas que serán centrales. En primer lugar, el *agon* es un conflicto dentro de la propia voluntad, lo que refuerza la visión anagógica de la literatura como manifestación de la consciencia y el conflicto dentro de la consciencia como principio creativo. Esto quiere decir que, incluso cuando la voluntad subjetiva antagoniza con el contexto social, por ejemplo, el contexto social es, para los fines de la literatura, parte de la ficción poética, lo que Blake llama *visión*, y por eso puede entenderse como parte de la propia voluntad. En segundo lugar, el *agon* es un conflicto con el pasado, es decir, con los precursores literarios, incluso cuando trata de ser una conservación de ese pasado. En esta segunda idea está prefigurada la clave de por qué Bloom hace en su *best-seller* de 1994 una defensa del canon occidental que no es conservadora ni excluyente. Aunque Bloom se niega consistentemente a asignar un valor político a su visión de la

literatura, entender cómo Bloom hace una defensa no conservadora del canon es crucial para entender cómo se concilian en Blake y Whitman la grandeza literaria y la cultura democrática. Porque Bloom pertenece a la tradición romántica y pragmatista que concilia, al menos desde Blake en Inglaterra y desde Emerson en Estados Unidos, grandeza individual con cultura democrática.

Sobre todo desde la publicación de *El canon occidental* en 1994, a Bloom se lo acusa de conservador, elitista y antidemocrático. Esto coincide con una creciente sospecha en el debate público de las democracias contra la grandeza individual, o dicho de otro modo, una creciente priorización de la igualdad sobre la libertad. La tradición romántica y pragmatista que Bloom encarna ofrece una solución no conservadora a ese problema y permite volver a conectar la democracia con la energía y la grandeza. El caso tiene el interés adicional de que en los comentarios sobre Bloom prevalecen los malos entendidos, incluso entre sus defensores. En palabras de Bloom, prevalecen lecturas débiles que fallan en reconocer la soberanía de la grandeza literaria.

Refutar la acusación de conservadurismo contra Bloom es más fácil. El canon de Bloom, a diferencia de los cánones religiosos, no es un conjunto cerrado de obras sino un espacio donde se disputa el valor literario. Enfáticamente, rechaza que el canon sea un depósito de los buenos valores y la identidad comunitaria, o en todo caso, que esos sean los rasgos del valor literario. Por eso Bloom rechaza esa interpretación del canon, la propiamente conservadora, tanto como rechaza los ataques contra el canon desde la Escuela del Resentimiento:

Las defensas ideológicas del canon occidental son tan nocivas para los valores estéticos como los violentos ataques de los que quieren destruir el canon para “abrirlo”, según ellos mismos dicen. Nada es tan esencial para el canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas solo en la medida en que se basan estrictamente en criterios estéticos. (1995, p. 21).

El canon no puede ser depósito de la moral, la sabiduría y la legitimidad del pasado porque esos no son criterios estéticos. Además, porque para Bloom es imposible leer correctamente, todas las lecturas son incorrectas, desviadas, según su teoría de la *misreading* y *misprision* desarrolla-

da a partir de *La ansiedad de la influencia*, en una línea de pensamiento que nunca abandonó. La continuidad conservadora con el pasado a través de la experiencia estética es sencillamente imposible para Bloom. Si existe tal continuidad conservadora, no existe a través de la literatura, incluida la formación del canon literario. En este punto, Bloom siempre polemizó con la teoría crítica conservadora representada principalmente por Matthew Arnold y T. S. Eliot, que eran la moda dominante en los años '40 y '50 cuando entró a la academia.

Pese a que lo estamos rechazando como perspectiva para leer la literatura, vale la pena mencionar que el conservadurismo no es incompatible con la cultura democrática, como se suele suponer. Sobre todo el conservadurismo en una de sus mejores expresiones, la de Edmund Burke en sus *Reflexiones sobre la Revolución de Francia*. La premisa de ese libro puede resumirse así: la legitimidad y la sabiduría están en el pasado y por eso los lazos con ese pasado no deben romperse del todo, es decir, mediante una revolución. Las reflexiones de Burke, por más hostiles que hayan sido a las ideas revolucionarias de igualdad de derechos, tenían como prioridad evitar el totalitarismo y el terror que efectivamente fueron la consecuencia inmediata de los acontecimientos en Francia. Y ese espíritu conservador pudo servir de marco, en el particular proceso político de Gran Bretaña, para un proceso gradual y no revolucionario de profundas conquistas democratizantes que pudieron convertir a la sociedad británica en una de las más abiertas sin necesidad de revolución.

El problema del elitismo en Bloom es más difícil, porque para él el canon sí es necesariamente elitista, al punto que los contracánones diseñados desde la izquierda para compensar exclusiones pasadas también son formas de elitismo: "todos los cánones, incluidos los contracánones que están de moda ahora, son elitistas" (1995, p. 37). La ironía que revela la dimensión política del pensamiento de Bloom, incluso contra su voluntad, es que el canon formado por motivos estéticos es más propiamente democrático que el contracanon formado por motivos de raza, género o alguna otra identidad colectiva. Porque el valor estético es potencialmente accesible para todos, por más que sus representantes canónicos sean pocos.

La mejor forma de entender cómo el elitismo de la grandeza literaria puede conciliarse con la cultura democrática es ver ese elitismo como una forma más del heroísmo emersoniano. En el prólogo a la edición conjunta

de *De los héroes* de Carlyle y *Hombres representativos* de Emerson, Borges traza la diferencia de la idea de héroe en cada uno de los autores.

...los héroes, para Carlyle, son intratables semidioses que rigen, no sin franqueza militar y malas palabras, a una humanidad subalterna; Emerson los venera, en cambio, como ejemplos espléndidos de las posibilidades que hay en todo hombre. (Borges, 2016, p. 51)

El modelo de heroísmo intratable que conduce a las masas concebido por Carlyle sí es incompatible con la cultura democrática, y ese modelo ha tenido y sigue teniendo numerosas defensas tanto desde la derecha como desde la izquierda, tanto en Europa como en el continente americano, principalmente en América Latina. Borges observa, siguiendo a Bertrand Russell y G. K. Chesterton, que en el pensamiento político de Carlyle está prefigurado el totalitarismo al modo nazi y fascista. Según ese pensamiento, una comunidad puede alcanzar grandeza solo si se subordina a la grandeza de un héroe. “La democracia es la desesperación de no encontrar héroes que nos dirijan”, según la frase de Carlyle que cita Borges (2016, p. 50-51). Es importante no confundir, como se ha vuelto común, este pensamiento verdaderamente fascista con el conservadurismo. El héroe fascista de Carlyle no acepta ningún compromiso con la conservación del pasado. Y el conservadurismo de verdad, como lo expresa Burke en la tradición británica, es un principio de limitación del ejercicio del poder, porque hasta los reyes y ministros deben subordinarse a las tradiciones y leyes que garantizan la continuidad con lo mejor del pasado.

El heroísmo emersoniano, en cambio, es democrático. No es fascista, porque justamente se trata de que nadie acepte subordinarse a alguien intratable. Tampoco es conservador porque cree que lo mejor no está en el pasado, sino en una posibilidad aun no realizada en cada uno de nosotros. Los héroes del pasado no son modelos a imitar sino imágenes de nuestra propia grandeza, que necesariamente interpretaremos de un modo personal, otra vez una idea análoga a la *misreading* de Bloom. La grandeza del canon, como el heroísmo emersoniano, traza el horizonte de las espléndidas posibilidades, y todos estamos invitados e incluidos en ese horizonte en la medida en que reconozcamos lo sagrado como lo entiende Blake:

The worship of God is Honouring his gifts in other men each according to his genius and loving the greatest men best, those who envy or calumniate great men hate God, for there is no other God. (MHH, placas 22-23)

Adorar a Dios es honrar sus dones en las otras personas, a cada cual de acuerdo con su talento, y amar más a las más grandes. Los que envidian o calumnian a las grandes personas odian a Dios, porque no hay otro Dios.

No todos somos representativos, o canónicos, como Goethe o Platón. Pero todos tenemos algo de la grandeza de Goethe y de Platón, y más accedemos a ella cuanto más la veneramos en vez de negarla desde el resentimiento. Los precursores de la idea de canon de Bloom son Blake y Emerson, que logran la alquimia de conciliar culto aristocrático a la grandeza con apertura democrática de posibilidades para todos. Tan lograda es esa alquimia que el culto a la grandeza no es una salvedad sino una condición para la cultura democrática romántica y pragmatista.

El héroe de Carlyle, tanto como el héroe de Emerson, son vitalistas. Por eso se sigue recelando del culto a la vitalidad por miedo al fascismo. El conservadurismo funciona en contra de la vitalidad como un muro que contiene los excesos de la energía. El heroísmo de la tradición romántica y pragmatista angloamericana posibilita un vitalismo democrático a través de una confrontación con la grandeza que está en el centro de la idea de *agon* de Harold Bloom. Pero no es que la tradición romántica y pragmatista corrija el vitalismo con moralidad, sino que descubre que el vitalismo democrático es más vital que el autoritario. Una conclusión de Borges sobre las consecuencias políticas de la panacea imaginada por Carlyle vuelve a resumir la cuestión: “Rusia, Alemania, Italia han apurado hasta las heces el beneficio de esa universal panacea; los resultados son el servilismo, el temor, la brutalidad, la indigencia mental y la delación” (2016, p. 50). Contra lo que imagina Carlyle, la energía humana no se beneficia de que un líder incuestionable conduzca a las masas. La observación deja ver que Borges es un exponente, el principal exponente en América Latina, de la tradición que estudiamos.

Pero la confrontación con los precursores en el proceso que Bloom llama ansiedad de la influencia no es la única forma de *agon*. La fuerza propia tiene que medirse también frente a cualquier otra fuerza contraria. Algunos de los contrarios que mejor iluminan la poesía de Blake y

de Whitman son mente y naturaleza, individuo y sociedad, literatura y política. El modelo crítico de Frye está estructurado en la relación entre contrarios que no se sintetizan ni se excluyen, sino que se estimulan en la oposición. Frye toma esta dialéctica de Blake y su idea de los contrarios, que tienen su expresión más esencial en la confrontación entre experiencia e inocencia, aunque muchas otras formas de confrontación o *agon* son posibles. Frye ve un *agon* entre literatura y política que permite entender el lugar de la literatura en la sociedad sin subordinarla a la política, la moral o cualquier otra fuerza externa. Su mejor exposición de esta dialéctica donde los contrarios se estimulan en vez de sintetizarse o excluirse está en la conclusión de la famosa *Anatomía de la crítica* y en la menos famosa monografía *El camino crítico*.

Frye identifica dos fuerzas antagónicas en la cultura. Una es un impulso hacia la cohesión social, el establecimiento de una visión del mundo común a toda la sociedad, sobre la que se basan los valores que ordenan esa sociedad y le dan legitimidad a sus autoridades. La llama *concern*, un término difícil de traducir que abarca lo que concierne, lo que interesa, lo que mantiene comprometida a la sociedad y que traduciremos como “involucramiento”. Los mitos del *concern* o involucramiento son los relatos y cosmovisiones que alteran profundamente la consciencia de la sociedad y fundan religiones y corrientes políticas. Como el involucramiento es una fuerza conservadora, si impera sin contrapeso se vuelve opresivo. Su contrapeso es la fuerza de la libertad, siempre en tensión con el involucramiento. La libertad en la cultura discute y abre los mitos del involucramiento desde la crítica basada en evidencias que refutan los postulados del mito, y desde una reformulación o crítica personal a los mitos dominantes. Las dos grandes fuentes de la fuerza liberadora en la cultura son el pensamiento crítico basado en la razón y la ciencia que cuestionan los mitos, y la creatividad individual, que cuestiona los mitos reformulándolos. El caso de Blake reinterpretando la Biblia y la ortodoxia cristiana y llamando provocativamente a su corpus literario la “Biblia del infierno” es un claro ejemplo de esa segunda fuente.

Cuando el involucramiento monopoliza la cultura, se vuelve tiránico. Cuando la libertad monopoliza la cultura, se vuelve un “parásito perezoso y egoísta apoyado en la estructura de poder” (1973, p. 55). El ideal, y el camino crítico que ayuda a perseguir ese ideal, es una dialéctica entre involucramiento y libertad en la que los dos polos se corrigen y estimulan

sin excluirse. Lo que abre el involucramiento que cohesiona la sociedad es la experiencia del individuo en el seno de una sociedad que no lo rechaza por afirmar su individualidad.

[...] solo en el individuo puede existir la felicidad. La base de la felicidad es una sensación de libertad o movimiento sin impedimentos dentro de la sociedad, un distanciamiento que no se retira; y la base de esa sensación de independencia es la consciencia. Los mundos articulados de la consciencia, los mundos del entendimiento y de la imaginación, son a la vez la recompensa de la libertad y su garantía. (1973, p. 170)

El *agon* que nos revela Frye, más productivo para la lectura que la competencia con los precursores de Bloom, presenta tensiones entre contrarios que permiten considerar los contrapesos al idealismo romántico expresado en su idea de anagogía, sin negar ese idealismo. La capacidad evocativa del símbolo es infinita. Pero los recursos naturales no los son, las arcas del Estado, tampoco. Y la capacidad de los productores y consumidores para pagar impuestos, tampoco. La literatura se beneficia de reconocer esas dos formas contrarias de la verdad. Con su versión del *agon*, el parco ministro de la Iglesia Unida de Canadá que puso siempre su amor a Blake y la literatura por encima del dogma religioso elaboró el mejor modelo crítico para integrar el mundo infinito y eterno de la imaginación en las constricciones finitas de la historia y la realidad social, sin negar ni subordinar ninguno de los polos.

El giro hacia el interior

El proyecto romántico de desarrollar toda la energía humana necesariamente entra en un conflicto con la realidad empírica. Para liberar esa energía de todo lo que la oprime, primero hay que enfrentar las barreras políticas, morales e intelectuales que impone el orden humano, pero luego hay que vérselas con las limitaciones de la naturaleza y la realidad empírica. La energía humana solo puede emanciparse de esas limitaciones y afirmarse como plenamente autónoma si se inscribe en un plano diferente del empírico. Pero ninguno de los grandes románticos, y ciertamente ni Blake ni Whitman, son dualistas que acepten una separación entre cuerpo y espíritu y se conformen con cultivar el espíritu a expensas del cuerpo

y lo material. La emancipación romántica entonces solo puede darse en un tipo de tensión particular entre el plano de la realidad empírica y el plano de la imaginación, por usar la terminología de varios de esos poetas, especialmente de Blake. Esa tensión es uno de los puntos más difíciles de comprender en la lectura de estas obras.

El mejor comentario sobre este rasgo del romanticismo es el ensayo de Harold Bloom "The Internalization of Quest Romance", uno de sus mejores ensayos sobre el romanticismo. Allí explica que lo que vuelve a los románticos únicos, y también difíciles de leer, es que en sus obras lo que se busca no es un bien externo sino uno completamente interiorizado: una consciencia más amplia y más intensa.

Bloom distingue dos enfoques ante el deseo: uno naturalista y otro apocalíptico. Para el enfoque naturalista, el deseo es un objeto exterior a la mente. La *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*, todo Shakespeare y en general la mayor parte de los modelos imaginativos son naturalistas porque entienden al objeto del deseo como externo. Incluso Próspero, que es lo más cercano al esoterismo o misticismo en Shakespeare, busca cosas externas, como la venganza, el dominio político, un marido para su hija y, en su momento más sutil, el aplauso del público. Cuando él mismo cuenta que en Milán estuvo "descuidado de los asuntos mundanos y entregado al retiro y el cultivo de la mente" (acto I, escena 2), primero vemos que entiende el cultivo de la mente al modo clásico y aristocrático, como separado de la vida cotidiana donde ocurren los asuntos mundanos. Segundo, lo que se nos presenta en la obra no es la aventura del cultivo de la mente sino la de volver a ordenar esos asuntos mundanos que había descuidado. El segundo enfoque que considera Bloom, el apocalíptico, se centra en esa aventura mental como fin en sí mismo. Una aventura que difícilmente haya sido la de Próspero, que solo demuestra haber cultivado la magia como dominio de la naturaleza exterior.

Para el enfoque apocalíptico, lo que se desea es un estado especial de la mente que coincide con el apocalipsis o revelación. Este enfoque tiene origen en las religiones apocalípticas, como los monoteísmos derivados de la Biblia y algunas formas de esoterismo, en particular los diferentes gnosticismos. Pero los románticos son especiales y revolucionarios también en el pensamiento religioso. En obras propiamente cristianas como la *Divina Comedia* o *Paraíso Perdido*, hay un claro giro hacia la interioridad pero ese giro no es completo. Lo que se desea es un nuevo tipo de cons-

ciencia, pero alcanzar esa consciencia depende de una autoridad externa a la mente. Los románticos prescinden por completo de la divinidad sobrehumana. Solo la mente puede darse a sí misma una nueva consciencia. La única ayuda o alianza puede ser la naturaleza, y en este punto hay grandes diferencias entre los románticos. Blake es puramente apocalíptico y no acepta ninguna alianza con la naturaleza, mientras que Wordsworth o Whitman consideran esa alianza indispensable. Pero en última instancia tanto Wordsworth como Whitman están buscando un estado de la propia mente.

El giro hacia el interior permite entender la relación tensa de los poetas que estudiamos con los asuntos políticos. Las etapas de la búsqueda del héroe romántico, como la entiende Bloom, ayudan a entender esa tensión. Una primera etapa, que tiene como héroes a Prometeo encadenado en Shelley y a Orc en Blake, es la rebelión de fuerzas reprimidas por las instituciones sociales. En esta primera etapa, la naturaleza es una aliada y el poeta-héroe está activamente involucrado en las luchas contra la opresión política y religiosa. La segunda etapa tiene como héroes al Prometeo desencadenado de Shelley y al hombre real, la imaginación, en Blake. Esta segunda etapa se caracteriza por un alejamiento del activismo político directo, y una búsqueda de la liberación en el interior del propio yo. Esta es la etapa donde ocurre el giro hacia el interior. La naturaleza deja de ser una aliada y pasa a convertirse en un adversario inmediato, aunque el adversario final son los bloqueos dentro de la propia psiquis, que Blake llama "espectros". En Whitman no hay una etapa prometeica marcada porque para él la revolución política ya está completada y solo queda la segunda etapa del trabajo consigo mismo. La *tally* whitmaniana es a la vez una alianza con la naturaleza e interpretación de la naturaleza para buscar nuevas formas de energía interior. Pero la *tally* no es una denuncia de la opresión ni un camino directo para la liberación política, sino más bien una alianza entre percepción y desarrollo de la energía interior. Lo importante es que el giro hacia el interior es una etapa necesaria en el camino de la liberación de la energía humana, y que necesariamente supone una relación más indirecta y problemática tanto con el activismo político como con la naturaleza y la realidad empírica donde ocurre la vida pública.

El giro hacia el interior permite emancipar la energía humana de Dios y de la naturaleza, y también permite conciliar opuestos que son irreconciliables en la realidad empírica. Pero a un costo.



El alto costo de la interiorización romántica, es decir, de encontrar paraísos en una humanidad renovada, se hace notar en la arena de la autoconsciencia. La búsqueda consiste en ampliar la consciencia y también en intensificarla, pero la búsqueda se ve ensombrecida por un espíritu que tiende a reducirla hasta volverla una aguda preocupación por el yo. Esta sombra de la imaginación es el solipsismo. (1970, p. 6)

Pero el acecho del solipsismo no es el único costo. La relación con la realidad empírica se vuelve problemática como no lo es en Homero ni en Shakespeare, ni siquiera en Dante o Milton.

En *El canon occidental*, Bloom observa que el hecho de que Blake y Whitman conciban la poesía al servicio del pueblo y no de las clases dominantes irónicamente los vuelve más difíciles de leer.

Existen, naturalmente, profetas, desde Amos hasta Whitman, pasando por Blake, que se alzan para protestar en contra de esta alianza (entre poesía y poder político), y sin duda algún día surgirá una gran figura comparable a Blake; pero la norma canónica sigue siendo Píndaro, y no Blake. Incluso profetas como Dante y Milton cedieron mucho más de lo que Blake estuvo dispuesto o fue capaz de ceder, en la medida en que puede afirmarse que las aspiraciones culturales pragmáticas tentaron a los poetas de *La divina comedia* y *El paraíso perdido*. Me ha llevado toda una vida de inmersión en el estudio de la poesía el llegar a comprender por qué Blake y Whitman se vieron obligados a convertirse en los poetas herméticos, incluso esotéricos, que verdaderamente fueron. (1995, p. 31)

Bloom cita la observación de Hazlitt de que las imágenes más claras y poéticas son las del poder jerárquico, no la de la distribución equitativa de ese poder. Cuando la alianza entre sublimidad y poder se conserva, el paso del lenguaje poético a la realidad política es más directo. Las imágenes de la grandeza poética son un modelo para el poder político. Así funciona todo Homero y Shakespeare, pero el poder divino vertical que ordena todo el universo en Dante o Milton tiene un correlato en el modelo político que esos autores aceptaron. Cuando la alianza entre sublimidad y poder político se rompe, como en Whitman y Blake, el paso del lenguaje poético a la realidad política es indirecto, mediado por una peculiar alquimia.

Es paradójico que el precio por la valorización radical de la vida corriente sea alejarse de la vida corriente. Las poesías de Blake y de Whitman tienen con los hechos concretos de la vida corriente una relación mucho más indirecta y problemática que la de las poéticas del naturalismo y el feudalismo que se proponen superar. La soberanía del individuo valoriza los elementos de la vida corriente, como el trabajo, los afectos y la experiencia del cuerpo en general, sobre las teorizaciones, moralizaciones e instituciones que pretenden subordinar esa vida. Pero para que la afirmación de soberanía individual sea total, la vida corriente tiene que basarse en su núcleo más íntimo, que es la consciencia. Porque si la vida corriente es el trabajo al servicio de la producción y los afectos al servicio de la reproducción, puede quedar subordinada a la naturaleza, la economía o alguna otra fuerza que domina desde arriba. Pero una vez que la celebración de la vida corriente se vuelve un trabajo sobre la consciencia, la relación con la vida corriente como actos objetivos y empíricos se vuelve discontinua. En las actividades de la vida corriente que ven Blake y Whitman, lo que se desea ya no es el dinero, el amor, el sexo, la comida y la bebida en sí, sino estados de consciencia que se pueden crear a partir de esas experiencias. Como si su visión fuera la mano del rey Midas, los dos más apasionados celebradores de la vida corriente la convierten en algo esotérico.

La única fuente de autoridad para los románticos del giro hacia el interior es el héroe-poeta. Pero no es literalmente verdadero que todas las personas incluidas en el proyecto democrático sean grandes poetas, y si el poeta ocupa el lugar del antiguo rey, el giro hacia el interior queda anulado y se vuelve a la jerarquía naturalista. La relación entre la autoridad divina en Dante o Milton, y más aún la autoridad humana en Homero o Shakespeare, es naturalista, exotérica. La autoridad emana de la divinidad o el rey y los demás, que son externos a esa autoridad, deben obedecer. En cambio, la relación entre la autoridad del poeta y el orden político es esotérica. Si el poeta manda como un rey o sanciona leyes morales como un sacerdote de Dios, el giro hacia el interior queda anulado y el proyecto revolucionario romántico traicionado. El poeta romántico solo puede ser una autoridad interna, un estímulo para la imaginación de cada uno, que no predefine su aplicación fuera del ámbito imaginativo en la realidad empírica de la vida pública. Los poetas son los legisladores no reconocidos de la humanidad siempre y cuando su legislación no sea literal. Apenas la

imaginación poética se convierte en ley estatal o moral, deja de ser propiamente poesía y pasa a ser derecho, política, religión.

El valor literario, como también el valor de la poesía romántica como proyecto cultural, depende de que no se rompa la tensión entre los contrarios imaginación y realidad empírica. El modelo de esa tensión es el matrimonio del Cielo y el Infierno de Blake: ninguno de los términos debe anular al otro, y el matrimonio no consiste en que los términos se confundan y tampoco es un punto medio. Cada polo debe conservar su identidad y desde la oposición estimular la identidad del contrario. Frye, el mejor discípulo de Blake en el arte de crear esquemas de contrarios, lo que Frye llama “simetrías”, observa que la relación que mejor describe esa tensión de los contrarios es la interpenetración (2009, p. 216). Para que el giro hacia el interior que les permite a Blake y Whitman conciliar grandeza literaria con inclusión democrática no naufrage en la confusión o el sinsentido, la poesía debe conservar su autonomía y no deben perderse de vista las limitaciones de la realidad empírica y las necesidades del orden público. Poetizar el derecho erosiona el criterio que permite establecer cuál acto es una violación y cuál no. Y exigirle a la poesía que se amolde a las necesidades de una agenda política es una restricción contra la cual el espíritu de la poesía tarde o temprano se rebela.

Referencias

Blake, William. (1988) *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Edited by David V. Erdman. Commentary by Harold Bloom. Nueva York: Anchor Books.

Bloom, Harold.(1982) *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. Nueva York: Oxford Univeristy Press.

(1986) *Los vasos rotos*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1997) *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*. Barcelona: Anagrama.

(1970) *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Norton & Co.

(1995) *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. Nueva York: Riverhead Books.

Borges, Jorge Luis. (2016) *Prólogos, con un prólogo de prólogos; Borges oral*. Buenos Aires: Sudamericana.

Frye, Northrop. (2000) *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press.

(2009) *The Critical Path and Other Writings*. University of Toronto Press.

(1973) *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Ontario: Midland.

Berlin, Isaiah. (1998) *The Proper Study of Mankind. An Anthology of Essays*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Ricoeur, Paul. (1990) *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.

Rorty, Richard. (1989) *Contingency, Irony, and Solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press.

(1999a) *Forjar nuestro país. El pensamiento de izquierdas en los Estados Unidos del siglo XX*. Barcelona: Paidós.

White, Hayden. (2011) *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Whitman, Walt. (1982) *Complete Poetry and Collected Prose*. Editado por Justin Kaplan. Nueva York: Library of America (LoA).

Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella (et al.)
Publicado por el Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)





Iniciación y contrainiciación en la novelística vonnegutiana

Romina Victoria Rauber*

El presente artículo repasa los principales resultados de la investigación doctoral llevada adelante entre 2015 y 2020, cuya tesis se defendió en 2021 con el título *De la inocencia a la madurez: iniciación, mitología bíblica y posmodernidad en la narrativa de Kurt Vonnegut, o El héroe y el sueño americanos como contrainiciáticos*. Dicha investigación posee vínculos con la labor del equipo de investigación que origina esta publicación, a partir de tres proyectos (desarrollados entre 2014 y la actualidad) en cuyo marco he estudiado ciertos aspectos del género narrativo, con las novelas de Kurt Vonnegut como corpus principal.

El interés por este abordaje surge de una visión de la literatura como espacio potencialmente iniciático, por cuanto hay obras literarias cuya lectura resulta un “hito ético y emocional” (*Rosewater*, 2015, p. 33¹) en la vida de alguien; es decir, una instancia que produce un cambio significativo en las convicciones y la actitud personales hacia la existencia, y contribuye al paso (o los sucesivos pasos, en el trayecto vital) de la inocencia a la madurez.

La hipótesis de partida fue que la obra narrativa vonnegutiana se constituye en un espacio de iniciación en la medida que la representación tragicómica de los procesos psicosociales de desarrollo humano contemporáneos contribuye a la concienciación y desalienación de la lectura respecto de ciertos esquemas mítico-ideológicos, banalizados y masificados, a la vez que promueve la humildad, la empatía y la captación de lo complejo y lo paradójico, con el aporte que esto representa para la madurez moral (Goldberg, 2016) y la revivificación de la relación con el “fondo simbólico” (Ricoeur, [1949] 2004) o “magma” (Castoriadis, [1975] 2013), del que se nutre lo propiamente humano y su hacer cultural. Para comprobar dicha hipótesis, se analizó la iniciación como tema y como efecto de lectura.

1 Para las referencias a las novelas de Vonnegut, y solo en ese caso, se ha optado por utilizar una palabra del título en cursiva, en lugar del apellido del autor, para facilitar la localización.

*Universidad Nacional de Córdoba | rominarauber@gmail.com

Acerca del autor del corpus

Kurt Vonnegut nació en Indianápolis, Estados Unidos, en el seno de una familia de clase media acomodada de ascendencia alemana, que se vio afectada económica y socialmente por la Gran Depresión. El autor vivió entre 1922 y 2007, y empezó a escribir hacia 1950. Su obra comprende un centenar de cuentos, catorce novelas (todas traducidas a nuestro idioma), cuatro obras de teatro (*The Very First Christmas Morning*, de 1962; *Fortitude*, de 1968; *Happy Birthday, Wanda June*, de 1970; *Make Up Your Mind*, de 1993), dos libretos para obras musicales –un *Requiem* en 1985 y una nueva versión para *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky (en 1993)–, un guión para televisión (*Between Time and Timbuktu; or Prometheus Five*, de 1972), una colección de entrevistas ficcionales para radio (*God Bless You, Dr. Kevorkian*, de 1999); un libro infantil ilustrado por Ivan Chermayeff (*Sun Moon Star*, 1980); e innumerables discursos, ensayos, prólogos e introducciones a obras literarias de otros autores, además de artículos periodísticos (con frecuencia de tema político).² Hacia el final de su carrera se dedicó al dibujo (hay una edición póstuma de sus trabajos, *Drawings*, de 2014). Tras su muerte, se ha publicado bastante material inédito, como *Basic Training* (su primera *nouvelle*) e *If God Were Alive Today* (su última novela, inconclusa). Varias de sus obras se han adaptado a la televisión o el cine. Como bien resume Marc Leeds:

La escritura de Vonnegut es coetánea del mundo de posguerra: la Guerra Fría; la Guerra del Golfo; la lucha por los derechos civiles, los derechos de las mujeres y los del colectivo gay; la desestabilización de gobiernos extranjeros por parte de Estados Unidos en pos de instalar regímenes títere; el 11S y sus secuelas bajo la presidencia de Georg W. Bush; la apelación creciente a los valores religiosos para justificar todo tipo de xenofobia; y la negación cada vez mayor del cambio climático (2016, par. 2, nuestra traducción).

2 Al final de este artículo se incluye, a continuación de las referencias, la lista cronológica de las novelas de Vonnegut (el corpus) en inglés, acompañadas de la edición en español que se consultó para la investigación. Cabe mencionar que muchas de las traducciones son argentinas, varias de ellas publicadas por la editorial La Bestia Equilátera. Para otras obras no novelísticas que citemos del autor, véase el listado general de referencias.

La categoría de iniciación

Con “iniciación” nos referimos, desde una perspectiva exotérica, a una categoría transdisciplinaria que ha sido estudiada principalmente por la antropología, la historia de las religiones, la psicología, la mitología comparada y la crítica literaria. Está asociada a una estructura tripartita compartida por los ritos de paso (Van Gennep, [1909] 1986) y el “monomito” (Campbell, [1949] 2006), así como a un arquetipo del inconsciente colectivo (Jung, [1912] 1998; Henderson, 1967; Moore, 2001). Las tres partes del esquema ritual son las de separación, margen (o iniciación propiamente dicha), y agregación (o regreso). También el núcleo básico del monomito presenta esa división: “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido” (Campbell, 2006, pp. 39-40). Sin embargo, el rito de paso antropológico difiere significativamente del mito heroico en varios aspectos. Fundamentalmente, el esquema ritual es más abarcador y, según su ámbito de aplicación, puede involucrar a una variedad de sujetos en el rol de novicio/a-iniciado/a, y no solo a aquellos de condición excepcional (e invariablemente masculinos). La etapa del retorno o agregación, por ejemplo, no siempre se cumple en el monomito: es posible que el héroe se niegue y permanezca con los dioses, o muera. El regreso implica la reintegración en la comunidad y la renovación de esta a partir de la dádiva sobrenatural o sabiduría aportada por el héroe, por lo que este asume una nueva responsabilidad como mensajero divino. En la estructura del rito de paso, en cambio, el retorno significa adoptar un nuevo rol social y, además, la responsabilidad de ser un iniciador en el futuro, renovando de esta manera el ciclo de la vida en común. En los dos casos, rito de paso y monomito, el retorno conlleva una importante aceptación de la responsabilidad individual hacia la comunidad, pero –y esta es una diferencia clave– en el mito heroico esto constituye una alternativa tras la apoteosis, no una obligación como en el rito. La iniciación ritual no está completa sin la reintegración satisfactoria en la comunidad, y no requiere ningún “endiosamiento” del iniciado.

Posteriormente, Mircea Eliade ([1958] 2001) propone una definición de iniciación que la convierte en categoría “metacultural y transhistórica” (p. 183). Eliade la amplía más allá del ritual y verifica su continuidad en las sociedades industriales a partir de vestigios iniciáticos en el cristianis-

mo, la alquimia, la francmasonería, y en grupos ocultistas o vinculados a prácticas esotéricas. El historiador de las religiones considera que a toda iniciación subyace una experiencia sagrada, condición derivada del hecho de que la cultura es de origen sobrenatural para las sociedades arcaicas: “En términos modernos podríamos decir que la iniciación pone punto y final al hombre natural e introduce al novicio en la cultura” (p. 17). No es así para las sociedades modernas, en las cuales la cultura se considera el resultado de un proceso histórico; de allí la pérdida de vigencia de los ritos iniciáticos. Sin embargo, la iniciación pervive, según Eliade, en la forma de acciones e imágenes simbólicas de muerte y renacimiento, que denomina “pautas iniciáticas”, tales como la separación de la madre, el descenso a la matriz telúrica, la estadía en una cabaña o cueva, el engullimiento por un monstruo o bestia marina, la regresión a un estado informe, la visita a los muertos o antepasados, entre otras posibilidades que constituyen, a su vez, motivos literarios. La muerte, en general, está asociada a una regresión simbólica al caos o aniquilación del viejo mundo, o sea, al fin de un modo de ser para que otro nuevo pueda emerger. En ese sentido, es la expresión más cabal de un final, así como el nacimiento lo es de un nuevo comienzo.

En cuanto a la “iniciación propiamente dicha”, esta coincide con la fase liminar o de margen, estudiada por Victor Turner ([1969] 2008), quien resalta su carácter interestructural y ambiguo, así como el comportamiento de sumisión, pasivo y humilde que exhiben las entidades liminares, junto con una intensa camaradería y equidad. Las distinciones seculares de rango desaparecen, y lo subalterno o inferior gana prominencia. Se trata de una modalidad de interrelación humana que combina pequeñez y sacralidad, a la que Turner denomina *communitas*. Implica la experiencia transitoria del acuerdo o vínculo humano profundo, y emerge por fuera (o ante la ausencia) de la estructura social: “It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic human bond, without which there could be *no* society” (p. 97, cursivas del autor). Es también la matriz generadora de mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte; y puede vincularse con ideas escatológicas que expresan un sentimiento colectivo de peligro o amenaza.

Ya desde el siglo XX, la iniciación es estudiada por los epígonos de Carl G. Jung como un arquetipo del inconsciente colectivo que forma parte del proceso de desarrollo psíquico, de individuación (Henderson,

1967), y que necesita expresarse socialmente, es decir, en la relación con un iniciador (Moore, 2001).³ En general, los estudios de la corriente junguiana se ocupan del problema de la iniciación en las sociedades modernas y subrayan las dificultades que la falta de ritos de paso acarrea para la conciencia moderna. El carácter arquetípico de la iniciación es acusado por la manifestación onírica de las pautas iniciáticas, en un proceso de esfuerzo psíquico por lograr la cooperación del sí-mismo y el ego en la tarea de autorrealización personal a través de la interpretación de los contenidos del inconsciente, con el fin de integrarlos a la conciencia. Las perspectivas (pos)janguianas conllevan una valoración del acervo simbólico y mítico-religioso, considerado no como un rasgo atávico, supersticioso o infantil, sino como las respuestas tradicionales de la humanidad a fuerzas vitales que se sustraen al control consciente. Aunque ven en la terapia una respuesta a la necesidad de formas actuales y viables de iniciación, al mismo tiempo señalan la escasez de adultos capaces de ejercer como iniciadores (Mahdi, Foster & Little, 1987; Moore, 2001). Esta concentración en un solo factor (el rol del iniciador) pierde de vista la complejidad de la pregunta de por qué el desarrollo psíquico encuentra tantos obstáculos. A grandes rasgos, el problema de las iniciaciones fallidas se relaciona con la tesis del “malestar en la cultura” (Freud, [1930] 1992), y cabe considerar que la emergencia del arquetipo de iniciación puede estar ligada a los efectos de la represión y la alienación (Rauber, 2021).

De la iniciación a la literatura, o viceversa

El potencial iniciático de la literatura está vinculado, fundamentalmente, a su condición de espacio de manifestación, a través de las formas mediadoras de símbolos y mitos, de lo que Paul Ricoeur llama “fondo simbólico” ([1969] 2008, p. 32). Con esa expresión, el filósofo se refiere a una dimensión originaria de la experiencia, irreductible a cualquier forma singular de representación, en la que lo afectivo y lo intelectual no se deslindan. Es decir, la literatura vehicula la iniciación en la medida que permite la circulación interdiscursiva de contenidos vitales, psicológicos y transhistóricos

3 El arquetipo junguiano es un modelo hipotético, como el patrón de comportamiento en biología. Posee un valor afectivo y suele manifestarse por proyección, “un proceso automáticamente inconsciente por el que un contenido inconsciente para el sujeto es transferido a un objeto” (Jung, 2004, p. 65).

(motivos, temas, símbolos o arquetipos) que se disponen en secuencias narrativas, continuando la tradición de la invención de mitos y habilitando su proyección a la experiencia de lectura (Frye, [1981] 1988; Eliade, 2001). En este sentido, literatura y mito corresponden a un modo particular de articulación de la experiencia por medio de la facultad humana de la imaginación; y tienen en común el carácter narrativo y metafórico. El aspecto narrativo hace del mito un símbolo de segundo grado para Ricoeur ([1960] 2004), por el que un nuevo nivel de sentido se añade al de los símbolos primarios (por ejemplo, el mito del extravío o la caída es una elaboración de segundo grado respecto del símbolo de la mancilla). Ricoeur subordina el mito al símbolo ya que la función social específica del primero “no agota, en mi opinión, la riqueza de sentido del fondo simbólico, que otra constelación mítica podría volver a emplear en otro contexto social” (2008, p. 32). Por consiguiente, el mito ya aparece como una forma que se aleja de la vida más que el símbolo primario. Cumple un rol terapéutico a través de su poder hermenéutico: explica lo que el pensamiento racional no (Monneyron y Thomas, 2004). De manera afín, el crítico Frank Kermode observa la persistencia de la necesidad del cierre narrativo en lo que denomina “concord-fictions” ([1967] 2000, p. 190): aquellas narraciones cuyo final a menudo presenta una apariencia de acuerdo (de consonancia entre comienzo, nudo y desenlace), concebidas para dotar de sentido a la vida humana. La necesidad de ellas se vincula con la práctica ancestral de marcar el paso de un tiempo, etapa o época a otro, por medio de celebraciones y calendarios, momentos que puntúan y miden el acontecer vital (al igual que los ritos de paso). Esto remite a una diferencia cualitativa en la vivencia humana del tiempo –entre *chronos* (la mera sucesión) y *kairos* (los días y períodos que sobresalen en el *continuum* temporal)–, que incide en la estructura narrativa. Como observa Ricoeur ([1995] 2004), “entre la actividad humana de narrar y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que presenta la forma de una *necesidad transcultural*” (p. 113): la narrativa amplía nuestro horizonte de existencia y nos invita a rehacer la acción, a resignificar la dimensión temporal del mundo. También Jerome Bruner (2004) ha estudiado, desde la psicología cognitiva, la construcción de narraciones como un modo de pensamiento que estructura la experiencia perceptiva humana. La literatura y el mito poseen, por lo tanto, una equivalencia general de funciones; poetas y artistas “crean un discurso que reinventa el discurso mítico, que participa de los mismos

procesos organizadores de imágenes” (Monneyron & Thomas, 2004, p. 41). Al reinterpretar, recrear o reescribir, actualizar y transformar el mito, el discurso literario mantiene viva su herencia y renueva los imaginarios sociales. En este sentido, la lectura de obras literarias tiene el poder de comportar “una alternativa de transformación de la representación social de la realidad” (Goicochea, 2009, p. 4). En este punto, no obstante, conviene señalar que, al estudiar el fenómeno mítico o narrativo, aparece en varios autores la necesidad de distinguir el carácter variable y abierto de la forma narrativa en general, frente a su cristalización más esquemática e ideológica (cf. Fiker, 1984; Rauber, 2018).

En nuestra tesis doctoral (Rauber, 2021), trazamos un recorrido por una serie de géneros literarios modernos (o sus precursores inmediatos) que, según la investigación académica, manifiestan la continuidad de las pautas o motivos iniciáticos. El primero es el romance (particularmente el vinculado a la materia de Bretaña), en el cual se destaca el interés psicológico de la búsqueda (forma incipiente de representación del desarrollo de los protagonistas), el rol de la toma de conciencia (para el restablecimiento de la salud del rey y la fertilidad de la tierra), la relación con la mujer (madre, novia) y la posibilidad de resoluciones trágicas o cómicas (lo segundo en el sentido de armónicas o felices) (E. Jung & Von Franz, [1960] 2005). En el ámbito anglófono (particularmente el estadounidense) también se ha recurrido al término *initiation* como descriptor de un tipo de cuento moderno centrado en la pérdida de la inocencia por parte de protagonistas de condición infantil o adolescente (Marcus, 1960; Free-se, 1981), lo cual es congruente con la importancia de la juventud en el imaginario de Estados Unidos. Por su parte, dada su extensión, el género novelesco presta más atención al proceso de desarrollo (o de socialización, dependiendo del abordaje), del cual las instancias iniciáticas puntuales forman parte. En este marco se destaca el *Bildungsroman* como género que permite establecer vínculos entre iniciación, educación y novela. En él, el desarrollo del protagonista (masculino, joven, prosaico y burgués) en su búsqueda de conocimiento (del mundo y de sí) se vuelve central.⁴ Son novelas que se caracterizan por el final utópico o fragmentario, la ironía

4 Sobre el abordaje de la iniciación femenina en la literatura de habla inglesa, véase Ginsberg (1975) y Bergmann (2001). Dada la hipótesis de la investigación y las características del autor estudiado, el recorrido teórico se concentró en los aportes de la tradición crítica establecida, ciertamente no feminista.

y la metaficción, en la medida que favorecen la distancia crítica respecto de la ficción novelesca y hacen del desarrollo del protagonista un medio para la autoformación de la lectora o lector (Beddow, 1982; Rodríguez Fontela, 1996). Finalmente, en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX (contexto que habitualmente denominado “posmodernidad” en el ámbito anglófono), el recurso al humor y la metaficción se acentúa para expresar una visión más escéptica y crítica de mitos y representaciones, como consecuencia de un quiebre con respecto a la centralidad epistémica de categorías como razón, objetividad, universalidad y autoridad.⁵

Las particularidades del texto literario –como el uso pseudorreferencial del lenguaje y el tipo de competencia receptiva que demanda– en un contexto de “expansión del horizonte de las ficciones” (Stierle, 1987) preservan una dimensión iniciática en el plano pragmático (de los efectos) y no solo el temático (vinculado al aspecto sapiencial de la literatura, en cuanto transmisora de contenidos tenidos por valiosos). Lo iniciático supone considerar la lectura literaria como experiencia de búsqueda de sentido en un proceso de desarrollo formativo, estético o artístico. Experiencia que de ninguna manera es generalizable, sino situada y personal.

Además de ser un tipo de discurso que implica un uso específico del lenguaje y una modalidad cognoscitiva a partir de la imaginación, la literatura es también un acto comunicativo que se caracteriza por ser de tipo diferido: las entidades involucradas tienden a desconocerse y no coincidir en las coordenadas de tiempo y espacio. Además, es una comunicación de índole lúdico-dramática: autor y lectora están asociados a funciones textuales, es decir, responden a roles previstos por el texto. La constitución del sentido requiere, además, de una actividad de emplazamiento, que pone a prueba la competencia hermenéutica y ubica a la función autoral en un rol iniciador, en la medida que, en virtud del pacto de lectura básico, el autor implícito es el depositario de la confianza lectora, y una figura orientadora para la contextualización de su obra. Por otra parte, la lectura de obras literarias demanda un entrenamiento de la competencia receptiva superior (Stierle, 1987) que resulta en la *agregación* a una comunidad lectora específica, de valores compartidos.

5 Para un abordaje general del concepto de “metaficción”, cf. Patricia Waugh (1994).

La iniciación en el plano pragmático

La constitución de la figura autoral como iniciadora en el corpus von-negutiano responde a estrategias metaficcionales y humorísticas que la dotan de credibilidad y confiabilidad, lo que contribuye a la reducción de la distancia comunicativa y favorece su función pedagógica.

La estrategia metaficcional consiste en el socavamiento de la ilusión ficcional por medio de diferentes procedimientos que llaman la atención sobre el carácter construido o fraguado del texto, y estimulan la reflexión sobre las relaciones entre ficción y realidad. Dentro de este marco sobresale la utilización de contenido autobiográfico para enmarcar la diégesis –por medio de paratextos– o entrometerse en ella: una forma de autoficción.⁶ Muchas de las novelas incluyen prefacios o notas introductorias en los que la figura autoral comenta la “moraleja” de la obra, explica los títulos o algún símbolo importante, o se refiere a la relación que el libro tiene con su historia de vida, en un tono frecuentemente confesional. La voz autoral se refiere, por ejemplo, a momentos de pérdida de parientes directos o dramatiza instancias de toma de conciencia en su desarrollo personal: en su obra consagratória *Matadero cinco, o la cruzada de los niños* (de aquí en adelante *Matadero*), el encuentro con Mary O’Hare propicia la reflexión sobre la responsabilidad de escribir acerca de la guerra; mientras que, en *Pájaro de celda*, el recuerdo de un almuerzo con su padre, su tío Alex y el sindicalista Powers Hapgood pone de relieve la decepción respecto de las inclinaciones ideológicas de su familia.

Mientras que el aspecto autoficcional consiste en la utilización del contenido autobiográfico en la ficción de manera que se proyecta una imagen autoral honesta, perspicaz y comprometida; el rasgo metaficcional se advierte, para empezar, en el entretrejimiento del discurso narrativo-ficcional con un discurso estético-crítico acerca de la literatura (o, más ampliamente, el arte). Así, por ejemplo, en el mundo ficcional de *Matadero* se postula, en un contexto de debates sobre “la muerte de la novela” (Klinkowitz, 1978), una nueva estructura narrativa “extraterrestre” que coincide con la forma misma que toma el libro de Vonnegut. Se trata de una forma que *espacializa* la vivencia del tiempo y las dificultades de una mente traumatizada para percibir y atribuir sentido a su realidad vital.

6 Hemos propuesto la conexión entre autoficción y metaficción en un artículo previo (Rauber, 2017).

Luego, en *Cronomoto*, la última novela (publicada en 1997), un intercambio epistolar con su hermano mayor Bernie le sirve al autor para dramatizar el viejo enfrentamiento entre ambos, reminisciente del debate sobre “las dos culturas” postulado por C. P. Snow en 1959. Bernie lo desafía a que le explique si la figura abstracta resultante de un experimento con materiales impermeables y viscosos es arte o no, lo cual lleva a Vonnegut a argumentar persuasivamente que el arte no solo requiere el dominio virtuoso de materiales y técnicas, sino que también es un hecho social y humano (Vonnegut, 2015, pp. 161-163). El acento puesto en la *humanidad* del arte es parte de una concepción de este, no solo como vía de autoexpresión, sino también como servicio y contribución al desarrollo de la especie.⁷

Por otra parte, el aspecto metaficcional está ligado también a la puesta en discurso de la narración. Suele predominar en muchas de las novelas la estructura episódica, no lineal, semejante al *collage*, junto con el recurso a subtramas paralelas, relatos interpolados (a menudo de Kilgore Trout), digresiones y una profusión de personajes secundarios o dobles (en *Rosewater* y *Desayuno*, por ejemplo) que relativizan el punto de vista del narrador y/o el protagonista, y vuelven polifónica e irónica la narración. El entramado de voces, en sus interrelaciones y contradicciones, y la puesta en abismo (en *Galápagos* y *Cuna de gato*, por ejemplo) ponen de relieve el carácter complejo y problemático de toda representación que aspire a captar el mundo como totalidad.

Otra estrategia clave para disminuir la distancia literario-comunicativa es el humor. Mediante la caricaturización satírica, por ejemplo, Vonnegut suele rebajarse lúdicamente a sí mismo y su obra: así, en *Cronomoto*, se identifica con los “pedorros del arte” (2015, p. 161) desafiados por científicos incrédulos como su hermano, mientras que su novela *Matadero* es presentada como un “asqueroso librito” (*Matadero*, 2010, p. 10) y *Payasadas* es calificada por él mismo con una “D”, la nota de aprobación más baja (*Palm Sunday*, 1994, p. 621). En *Desayuno de campeones, o Adiós, lunes triste* (de aquí en adelante, *Desayuno*), el autor se inmiscuye como personaje en la diégesis y pierde ridículamente el control de sus creaciones; y en *Matadero* se presenta como un joven soldado que defeca su propio cerebro, lo que contribuye a la caracterización de esa condición militar como inmadura e insensata. También el personaje de Kilgore Trout, que aparece

7 Sobre este aspecto, véase Rauber (2015), además de la tesis doctoral (2021).

en varias novelas, es en parte una caricatura de sí mismo.⁸ Este escritor de relatos de ciencia ficción, que carece de reconocimiento por parte del *establishment* literario, se destaca por su lucidez, desaliño y prolificidad en la escritura. Todos los procedimientos señalados contribuyen a delinear al autor implícito como un sujeto falible, común y humanizado, carente de pretenciosidad.

A la reducción de la distancia comunicativa contribuye también la “estética de la accesibilidad” que el escritor John Irving detectó en la obra de Vonnegut. Sus características son, además del humor, el sentimentalismo con connotación positiva, y la legibilidad o claridad de la escritura (cf. Christ, 2016). La legibilidad se manifiesta por ciertos rasgos estilísticos que vuelven a la prosa vonnegutiana “accesible fiction with challenging themes” (Augello, 2015, p. 11); rasgos como el ritmo que aporta la variedad de estructura sintáctica, y el uso de oraciones breves y simples con fuerte carga emotiva como remate de escenas o segmentos narrativos. Esto también constituye una decisión política, de apelar a un público lo más amplio posible, como observa, además de Augello, Jerome Klinkowitz (2012), un importante estudioso de la obra de Vonnegut.

El sentimentalismo, por su parte, es un rasgo estético que Irving (1979) defiende en general a propósito de una literatura que promueve la esperanza en la capacidad de mejora humana. En la obra vonnegutiana se vincula con la creación de personajes obsesionados por alguna idea de hacer el bien (como Eliot Rosewater y Mary Kathleen O’Looney, de *Dios lo bendiga, señor Rosewater* y *Pájaro de celda*, respectivamente) y la capacidad para lograr que hasta los personajes más viles (Winston Niles Rumfoord de *Las sirenas de Titán* y Howard Campbell de *Madre noche*, por ejemplo) resulten tragicómicos antes que odiosos. También influye la tendencia a incluir enunciados de tipo sentencioso o gnómico. Un ejemplo es el final de *Hocus pocus*: “que sepamos leer y escribir y un poco de matemáticas no significa que debemos conquistar el mundo” (1993, p. 370). Este tipo formulaciones sapienciales se conectan con la posición ético-política del autor implícito, basada en la afirmación de valores democráticos y pacifistas,

8 Trout aparece en seis novelas: *Dios lo bendiga, señor Rosewater*; *Matadero cinco, o la cruzada de los niños*; *Desayuno de campeones*, o *Adiós, lunes triste*; *Pájaro de celda*; *Galápagos* y *Cronomoto*.

y crítica de cualquier excepcionalismo.⁹ Autodefinido como humanista, su perspectiva se funda en ciertas premisas básicas: “Tanto el cristianismo como el socialismo, de hecho, propugnan una sociedad consagrada al principio de que todos los hombres, mujeres y niños son creados en igualdad y no deben pasar hambre” (*Un hombre sin patria*, 2006, pos. 17).

Los mitos nacionales y la dialéctica de culpa e inocencia

Sin negar la veta sentimental valorada por Irving, también hay que destacar el carácter satírico y, siguiendo a Ryan Wepler (2011), antirromántico del humor vonnegutiano. Son aspectos propios de una tradición vernácula en la que humor y realismo se alían para reírse de los impulsos idealizadores mediante su exageración, con el fin de exponer las incongruencias de ciertos mitos ideológicos en los que se funda la cultura estadounidense, y que orientan las expectativas sociales. Este aspecto guarda relación con la dialéctica de romance y el realismo en la literatura de esa nación (cf. Zabel, 1950; Elliot, 1991), que a su vez está enlazada con una dialéctica de la culpa y la inocencia. Esta se condensa en la mítica nacional, centrada fundamentalmente en la figura del *American Adam* (Lewis, 1955) y la narrativa del *American Dream*. Ambos han servido para dar sustento a los proyectos de identidad y nación estadounidenses a partir de la apropiación y manipulación de la mitología bíblica (cf. Rauber, 2021).

El Adán americano es el protagonista del mito de la inocencia nacional; una figura heroica, masculina, jovial y emprendedora, que se basa en el Adán no caído para simbolizar la capacidad del pionero frente a la novedad del continente conquistado y colonizado. R. W. B. Lewis (1955) la postula al investigar la literatura y el debate intelectual de mediados del siglo XIX, que enfrenta a trascendentalistas y puritanos: los primeros son los adalides del optimismo y la afirmación de la inocencia humana primigenia, mientras que los segundos defienden una suerte de determinismo basado en la culpa original. Ambos son superados dialécticamente, para Lewis, por las consideraciones teológicas de Henry James padre acerca de las limitaciones de la inocencia virginal e impoluta. James afirmaba la necesidad del extravío y el sufrimiento para la salvación, para alcanzar un

⁹ Para profundizar en este aspecto, se recomienda leer el ensayo de Vonnegut, *A Man Without a Country* (2007). Hay traducción de Daniel Cortés Coronas, *Un hombre sin patria*, para Ediciones del Bronce.

estadio más elevado de conciencia. En este sentido, más que un símbolo de los procesos de transformación psíquica y crecimiento interior (Patea, 2011), el Adán americano posee una índole regresiva y representa a un individuo renuente a crecer (Hassan, 1961), en línea con las tesis de Leslie Fiedler (1960) acerca del carácter *boyish* o varonil de la narrativa estadounidense, y la de D. H. Lawrence (1983 [1923]) sobre el ansia de huida que subyace a la colonización del territorio. En términos concretos, la dialéctica de inocencia y culpa conlleva el cuestionamiento de la idea de una figura adánica nacional cuyo avance se ha fundado en prácticas genocidas y esclavistas.

Por otra parte, la formación discursiva conocida como “sueño americano” alcanza su expresión más acabada en el siglo XX, aunque su principal antecedente está en la Declaración de la Independencia de las Trece Colonias (redactada por Thomas Jefferson en 1776): “Juzgamos que las siguientes verdades son axiomáticas: que todos los hombres fueron creados iguales; que su creador los dotó de ciertos derechos inalienables; que entre estos se cuentan la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad” (Jefferson citado por Allen, 1976, p. 12). A partir de esta formulación, el Sueño transmite la aspiración de colmar deseos que no pueden satisfacerse cabalmente en realidad. De hecho, no se trata de un sueño, sino de muchos, entre los que Cullen (2003) distingue, por ejemplo, el del legado puritano (el deseo de libertad de culto), el de la movilidad social democrática, el de la igualdad (expresado por el movimiento de derechos civiles), el del hogar propio (asociado con la Homestead Act de 1862 y el desarrollo suburbano de la segunda mitad del siglo XX), y el de fama y fortuna. Se lo puede conceptualizar como una narrativa cultural para la diversidad inmigratoria y desplazada (Știuliuc, 2011), y tiene, en la imagen de la frontera hacia el Oeste, su punto de fuga (Allen, 1976). Se basa en un proyecto de *llegar a ser* siempre propuesto, la promesa de un futuro en continuo repliegue, que conlleva la evasión del estado presente, por lo que la huida se convierte en una especie de solución neurótica al problema de la iniciación. Desde otra perspectiva, entonces, el Sueño es la propaganda de una ilusión que alimenta una ansiedad enfermiza. La proyección mítica de los Estados Unidos como pueblo elegido pierde atractivo en la misma medida que se pierde la fe en la superioridad moral de la nación. Con la metáfora de la pesadilla, la máscara feliz se desvanece para revelar la sombra que acecha tras la fachada inocente. Este lado oscuro del Sueño ha sido

explorado por la literatura canónica (Levin, [1958] 1980), mientras que la cultura de masas tiende a afirmar su versión más optimista, según David Madden (1970).

Ya en la segunda mitad del siglo XX, gran parte de la narrativa estadounidense expresa una amarga desilusión respecto de Estados Unidos y su Sueño (Hume, 2002). Si bien la actitud crítica es una característica de la literatura nacional, lo que tiende a prevalecer es, para Hume, la deconstrucción de los mitos nacionales. Hay un rechazo de la infalibilidad heroica que se expresa en protagonistas comunes, titubeantes, impotentes y hasta ridículos, que subvierten los modelos heroicos tradicionales del empresario capitalista y el *cowboy*, por ejemplo (Simmons, 2008). Se acentúa la victimización y la representación de adultos infantilizados, o “damaged children with jobs” (p. 34), para los cuales la iniciación es una meta agobiante. Las novelas se caracterizan por las ambigüedades morales, los símbolos, la temporalidad vaga, los escenarios poco realistas y la autorreflexividad; son como romances autoparódicos (Hassan, 1961). La narrativa de Vonnegut no es ajena a estas tendencias, pero da cuenta de un esfuerzo por seguir el movimiento hacia una “literature of maturity” caracterizada por la auto-ironía (Fiedler, 1955). En este sentido, el humor vonnegutiano, como señala Wepler (2011), posee un potencial emancipador o *desalienante*, especialmente en el plano ético, dado que apunta a la reflexión sobre el sentido de la responsabilidad. Si bien recurre a géneros literarios no realistas (como la ciencia ficción de tema espacial), lo hace para satirizar las fantasías escapistas que dominan la cultura estadounidense. Esto se combina, además, con la interpolación de remedos de discursos y textos no ficcionales que abordan explicativamente algún aspecto sociocultural en clave ficcional. Ejemplos son el discurso del sacerdote Lasher sobre la ideología del progreso y la aculturación (en *Pianola*), la carta de Eliot a su heredero sobre la conformación de la clase dominante (en *Rosewater*), la monografía de Howard Campbell sobre la aversión a la pobreza (en *Matadero*), entre otros. En la combinación con este tipo de elementos, la novelística vonnegutiana guarda filiación con el polo realista de la literatura estadounidense (según lo describe John Dudley, 2012), ya que explora diferentes formas de relación entre literatura, sociedad y cultura; en particular, cómo la ficción y la narración no son dominios imaginarios circunscriptos al arte del *storytelling*, sino que configuran el

pensamiento y la percepción humana del mundo, y así contribuyen, ya sea a su reproducción, ya sea a su transformación.

La iniciación en el plano temático

Protagonistas en crisis

La iniciación se presenta en general como un problema a través de la focalización en las crisis existenciales de protagonistas adultos, masculinos, blancos y de clase acomodada, que en un momento de sus vidas perciben su existencia como una farsa; es decir, perciben que los parámetros burgueses de éxito (dominantes en la sociedad posindustrial del siglo XX tardío), que ellos han seguido, han perdido sentido. El retrato de estas masculinidades inmaduras implica la ridiculización de un mundo patriarcal y antropocéntrico, y contrasta con un buen número de personajes femeninos más sensibles, lúcidos, comprometidos o sabios (Beatrice Rumfoord, Mona Aamons Monzano, Mary O'Hare, Mary Hepburn y Circe Berman son ejemplos). Se observa, de este modo, que los mitos ideológicos que sostienen la cultura nacional tienen un efecto contrainiciático, alienante; embotan la conciencia. Las crisis normalmente se conectan con el resurgimiento de viejos traumas (muchas veces vinculados a la experiencia bélica) y con la disfuncionalidad (o disolución) del círculo familiar. Las relaciones matrimoniales fracasan y los protagonistas aparecen distanciados de los hijos y la esposa. Los hijos reniegan del padre, se cambian el apellido, se alejan. En general, los vínculos paterno-filiales son problemáticos y dan cuenta de una cadena de iniciaciones ausentes, fallidas o malas. Además, la experiencia de la *communitas* es inusual. Finalmente, si bien están aquellos que al final de su trayectoria de desarrollo logran cierto equilibrio o paz consigo mismos –como Malachi (*Sirenas*), Wilbur (*Payasadas*), Rudy (*Buena puntería*) y Rabo (*Barbazul*)–, y representan iniciaciones completas; en general, los desenlaces se caracterizan por una palpable ambigüedad, a menudo relacionada con la duda sobre la cordura o locura del personaje.

Un mundo caído

Las crisis se producen en entornos degradados y deshumanizados, que suelen ser pueblos o ciudades del interior estadounidense (Vonnegut era oriundo de la región del Medio Oeste), donde la naturaleza y su paisaje se presentan depredados y contaminados. La desigualdad social y la segregación son considerables, como se observa en la ciudad ficcional de Ilium (en *Pianola y Matadero*) y el condado de Rosewater (en la novela que incluye ese nombre). Así también Midland City (en *Desayuno y Buena puntería*), cuyo pequeño río es un vertedero, y el Valle de Mohiga (en *Hocus pocus*), que alberga una universidad para los hijos intelectualmente menos favorecidos de familias ricas y una cárcel de máxima seguridad mayormente poblada por afroamericanos.

Las relaciones interpersonales son inauténticas, con predominio de la indiferencia, la superficialidad, el aislamiento, la soledad, una competitividad despiadada, y una orientación mercantil y tecnocrática de la mentalidad. Se trata de mundos ficcionales que casi no ofrecen alternativas viables y saludables de desarrollo. Incluso cuando se hace referencia a prestigiosas instituciones educativas de nivel superior (como Harvard y Cornell), estas tienden a ser mostradas como espacios donde se deforma a la juventud brindándole las herramientas para cultivar el “egoísmo ilustrado” (*Rosewater*, 2017, p. 50) mediante la evasión fiscal y la aspiración a concentrar riqueza (cf. *La pianola*, *Las sirenas de Titán*, *Pájaro de celda* y *Hocus pocus*).

Escenarios apocalípticos

Las crisis existenciales se proyectan a escala cósmica en algunas novelas de tema apocalíptico (*Cuna de gato*, *Payasadas*, *Galápagos*, *Cronomoto*). Las catástrofes causadas por la acción humana irreflexiva expresan la profunda alienación de la especie, dada su capacidad inigualable para la autoaniquilación: en *Cuna de gato*, un dictador latinoamericano se apodera de una sustancia letal que congela la Tierra; en *Galápagos*, el colapso del sistema monetario lleva a una guerra nuclear. La sátira de la ansiedad del fin y el “terror de la historia” (que toda ficción apocalíptica conlleva, siguiendo a McGinn, 1999) es iniciática en dichas novelas en la medida que revela la importancia de la conciencia del presente. Con la excepción de *Payasadas*,

la iniciación apela en ellas a una dimensión colectiva, en tanto y en cuanto el rol protagónico lo desempeña un grupo de personajes, representativo de la humanidad contemporánea según la concibe Vonnegut: básicamente ordinaria y fallible. Dentro de este subgrupo de novelas, *Cronomoto* presenta un cierre esperanzador, que sugiere una iniciación cumplida o completa, a diferencia de *Cuna de gato* y *Galápagos*, donde la sátira de la vanidad antropocéntrica solamente puede terminar en la destrucción del planeta o el fin de la especie humana. En el caso de *Payasadas*, la iniciación se completa en un plano más restringido (el del protagonista); la humanidad, en cambio, retrocede a un estilo de vida más cercano al de la Antigüedad o el Medioevo.

Espacios liminares y representaciones de la alteridad

En varias novelas (especialmente las de tema apocalíptico), los espacios liminares por excelencia se caracterizan por ser de condición periférica, subalterna, humilde. Se articulan con representaciones de la alteridad que remiten a la dimensión intercultural de la narrativa vonnegutiana, como los visitantes extranjeros (el Shah de Bratpur en *La pianola*, Hippolyte en *Buena puntería*) y las sociedades tribales (los gumbo de la Amazonia en *Las sirenas de Titán*, las kankabonas en *Galápagos* y los ibos en *Cronomoto*).

Muchas veces, dichos espacios son islas caribeñas o sudamericanas que, si bien no aparecen idealizadas, están más humanizadas que los espacios ambientados en Estados Unidos. Las culturas extranjeras –ficionales (como la república bananera de San Lorenzo en *Cuna de gato*) o ficionalizadas (Haití en *Buena puntería*)– son la expresión de cosmovisiones alternativas que impugnan, por ejemplo, la idea de que el éxito y la prosperidad material son garantía de felicidad. Así sucede con los sanlorenzanos que, aunque sumidos en la miseria, poseen el tesoro espiritual del bokononismo, una religión que les brinda una cosmovisión propia, que sublima su existencia y las relaciones con el entorno. La preponderancia ritual de los pies (la parte del cuerpo humano que conecta con el suelo) es una marca del énfasis en lo terrenal, como se advierte también en las referencias frecuentes al barro del que están hechos hombre y mujer, según la plegaria del último sacramento bokononista (en el capítulo 99 de *Cuna*) y el relato de creación (en el capítulo 118). Los sanlorenzanos viven sumergidos en el “barro”, “fango”, “lodo” (p. 119), mientras que los Marines estadouni-

denses quieren librarse de él. La sátira vonnegutiana inclina la balanza claramente hacia los primeros, y recupera así el significado hebreo de Adán (“adamah”, sustantivo común para referirse a la “tierra”) para enfatizar la humildad de la creatura humana. Por el contraste con la sociedad sanlorenzana, la sátira de Occidente es más demoledora: frente al aniquilamiento planetario propiciado por la “perla” del desarrollo de la industria bélica, el Hielo-9, contribución histórica del ingenio tecnológico subvencionado por las potencias mundiales; la supervivencia básica y miserable de los sanlorenzanos, con sus altas tasas de mortalidad local, no parece tan terrible. Incluso su suicidio colectivo frente a un mundo helado y despoblado resulta más sensato que la “alegría indecorosa” de los “Robinsones suizos” (Cuna, 2016, p. 231), un grupo supervivientes estadounidenses que son el colmo del narcisismo nacionalista.

Otras veces, la sátira se realiza mediante la representación de civilizaciones extraterrestres como los tralfamadorianos. A primera vista, tanto en *Sirenas* como en *Matadero*, estos parecen más avanzados que la especie humana: “Esas criaturas eran amistosas, podían ver en cuatro dimensiones –por lo que compadecían a los terrícolas, que no pueden ver más que en tres– y tenían muchas cosas maravillosas que enseñarnos, especialmente sobre el tiempo” (*Matadero*, 2010, p. 31).¹⁰ Sin embargo, el hecho de que su apariencia física sea grotesca contradice su supuesta superioridad. Son comparados con sopapas verdes de sesenta centímetros cuya cabeza es una mano en la que se emplaza un único ojo: descripción que recuerda ridículamente al símbolo del Delta luminoso. Son seres que no creen en el libre albedrío y pueden contemplar el tiempo en todos sus diferentes momentos simultáneamente (pasado, presente y futuro), como una totalidad. De este modo, no consideran que la muerte sea el final de la vida, sino simplemente un momento más. Para alguien traumatizado como Billy Pilgrim (el protagonista), se trata de una teoría de propiedades analgésicas. A causa de dicha percepción del tiempo (y como si fuera una hipérbole del mito de la objetividad), los extraterrestres no se preguntan acerca de los hechos y aceptan la realidad tal cual es. Vonnegut logra así una ficción que, sin ser una utopía (los tralfamadorianos son los responsables de la destrucción del universo), se percibe “mejor” o “supe-

10 La caracterización se modifica en la novela previa, *Las sirenas de Titán*, donde se los describe como robots que manipulan la historia humana. Pero la ironía respecto de estos personajes es afín en las dos novelas.

rior” al mundo humano por la persuasiva aceptación de la idea de que “así son las cosas” (p. 31) y nadie puede cambiarlas. Estos personajes vehiculan una sátira de la noción cristiano-puritana de la predestinación y del determinismo en general. La idea de que la salvación humana depende inexorablemente de una voluntad ajena y suprema (como podría ser el mercado de valores) se refleja en la ficción de que todos los momentos ya están estructurados desde siempre para que ocurran de determinada manera. Es altamente probable que el crítico Lawrence Broer haya acertado al postular que Tralfamadore es un anagrama de “Or fatal dream” (citado por Bloom, 2000, p. 103): un “sueño fatal” engendrado por la creencia en ilusiones más o menos peligrosas, para calmar a un espíritu débil o quebrado. La filosofía simplificada de concentrarse en los buenos momentos de la vida y aceptar la muerte y las desgracias sin más (*Keep calm and carry on*) constituye un modo de relativizar y anular cualquier prueba iniciática, al quitarle importancia a las crisis y a la muerte, el umbral simbólico cuyo cruce determina las posibilidades de renacer a una condición existencial más madura.

La búsqueda de sentido a través de la lectura

Ante las crisis, varios protagonistas se sumen en la búsqueda de un nuevo sentido vital, a menudo a través de la lectura o la escritura, lo que se traduce en instancias de iniciación tardías. En cuanto a la lectura, la búsqueda que realizan los personajes tiende a poner de relieve su incompetencia hermenéutica, tanto para interpretar textos ficcionales como la realidad circundante. Así sucede en los casos de Paul Proteus, Billy Pilgrim y Dwayne Hoover. La lectura les proporciona fantasías o explicaciones que compensan la frustración con el mundo que habitan, lo cual indica un estado de enajenación mental que, en el caso más extremo (Dwayne Hoover, de *Desayuno*), lleva a un brote psicótico. El principal obstáculo para la iniciación de Dwayne a través de la lectura es su actitud orientada al consumo y la gratificación instantánea, de allí la velocidad y la voracidad con que toma “el mensaje”, y la lectura indigesta o “atracción de páginas y palabras” (*Desayuno*, 2016, p. 258) que de ello resulta. En su total identificación con el “usted” de la novela de Kilgore Trout “Ahora se puede contar”, se satiriza la “recepción cuasipragmática” (Stierle, 1987): el personaje no

comprende la lógica ficcional, toma al pie de la letra el texto y carece de la perspicacia para interpretar las ironías que abundan en las obras de Trout.

Un caso interesante para la recepción latinoamericana es el del personaje Jesús Ortiz en la novela *Galápagos*, quien atraviesa una crisis iniciática al tomar conciencia de su incompetencia hermenéutica, aunque ya no frente a un texto literario, sino frente a ciertas representaciones de la cultura estadounidense en las que este joven ecuatoriano ha depositado su fe.

Ortiz, “una de las personas más agradables de esta historia mía”, es “un descendiente de veinte años de orgullosos nobles incaicos” (*Galápagos*, 1987, p. 17) y el mejor empleado del Hotel Eldorado en Guayaquil. El muchacho idealiza a los ricos y cree en el sueño americano: “...Era tan inocente que creía que el sueño podría hacerse realidad, pues no tenía malas costumbres y estaba dispuesto a trabajar duro. Solo faltaba que quienes ya eran millonarios le dieran unos pocos buenos consejos” (p. 86).

En cumplimiento de su trabajo, el joven camarero debe llevar dos *filets mignons* a la habitación del magnate Andrew MacIntosh. El joven está orgulloso de sí y de los otros empleados porque, a pesar de la terrible hambruna que asola Ecuador, han reservado la mejor comida del hotel para los extranjeros como la señora Kennedy (“el término colectivo destinado a toda la gente famosa, rica y poderosa que, se esperaba, aún estaba por llegar”, p. 86), en un acto de deferencia que ilustra en pequeña escala la auto-subordinación de los ecuatorianos (en su economía, política y mentalidad) frente a lo estadounidense, replicada en el lujoso vuelo gratuito ofrecido por la aerolínea nacional y la invitación, que el presidente del país extiende a las celebridades, a un desayuno de gala seguido de un pomposo desfile hasta el puerto. Al mismo tiempo e irónicamente, el joven Ortiz (como si fuera una sinécdoque del país sudamericano) no es consciente de que posee más habilidades que muchos de los huéspedes a quienes tanto admira.

También pensó lo siguiente a propósito de los filetes, mientras llamaba a la puerta: la gente que estaba allí dentro se los merecía, y también él se los merecería cuando se hiciese millonario. Y éste era un joven sumamente inteligente y emprendedor. Como trabajaba en hoteles de Guayaquil desde los diez años, hablaba con fluidez seis lenguas, más de la mitad de las que sabía [el traductor electrónico] Gokubi, y seis veces más de las que sabían James Wait o Mary Hepburn, y tres menos de las que sabían los

Hiroguchi, y dos más de las que sabían los MacIntosh. Era también un buen cocinero y pastelero, y había seguido un curso sobre contabilidad y otro sobre derecho empresarial en una escuela nocturna (pp. 86-87).

Aunque es un personaje secundario, Ortiz destaca en la novela por la particular atención que recibe su transformación interna. Al comienzo, el muchacho exhibe la falsa conciencia y el complejo de inferioridad que, en un mundo globalizado, la desigualdad contribuye a generar en la juventud de países con economías frágiles, de enclave, y pensamiento colonizado. Cuando llega con los filetes a la habitación, “dispuesto a gustar de lo que viera y oyera” (p. 87), el huésped (Alexander MacIntosh) luce y se comporta de manera obscena: descalzo, con la bragueta abierta y el pene a la vista, está intentando cerrar un importante negocio y obtener pingües beneficios a costa de la crisis ecuatoriana. La insensibilidad de este llega al colmo cuando le ordena a Ortiz que deje la carne en el suelo para la perra lazarilla de su hija Selena, una joven sobreprotegida que en su ceguera y estupidez acaso representa a quienes se crían en el confort y son incapaces de ver más allá.

—¿Perdón, señor? No he entendido bien—dijo Ortiz en inglés.

—Póngalos frente al perro —dijo *MacIntosh.

De modo que así lo hizo Ortiz, con el voluminoso cerebro completamente confundido mientras revisaba las opiniones que tenía de sí mismo, la humanidad, el pasado y el futuro y la naturaleza del universo (p. 92).¹¹

El episodio destroza al joven: “Ni siquiera estaba seguro de que hubiera quedado algo entero en él por lo que valiera la pena seguir viviendo” (p. 94). En su mente se forma una visión de la admirada señora Kennedy como la Virgen María, seguida de “una hueste de deidades menores” (p. 94) —el resto de los esperados huéspedes—, que expresa la profunda decepción y desenmascara los falsos ídolos que tienen capturada la fe de Ortiz:

El retrato de cintura para arriba de la señora Kennedy desarrolló unos colmillos de vampiro y la piel se le desprendió de la cara, aunque el pelo

11 El asterisco es un recurso en la novela que indica que el personaje va a morir.

siguió en su sitio. Era ahora una calavera sonriente, que no deseaba más que pestilencia y muerte para el pequeño Ecuador (pp. 94-95).

En un instante, el mundo del joven sudamericano se ha dado vuelta. Ha perdido el centro de referencia que lo guiaba en su interpretación de la realidad. La confusión del símbolo cristiano con la figura profana de Jacqueline Kennedy Onassis evidencia una espiritualidad superficial. La abrupta toma de conciencia respecto de la falsedad de las propias creencias posee un carácter oscuro y desolador, representado por la lúgubre transformación de la imagen femenina y maternal, y las acciones del personaje a continuación. Con el fin de calmarse, Ortiz sale del hotel (que está rodeado de alambre de púas y es custodiado por el ejército) y se encuentra con una multitud de compatriotas hambrientos que bordean el perímetro: "...lo miraban desde el otro lado de la alambrada, con tanto sentimiento como lo había hecho Kazak, la perra lazarilla, esperando contra toda esperanza que quizá tuviera comida para ellos" (p. 99). En otras palabras y figurativamente, el personaje ha salido del mundo mítico del colonizador (el hotel se llama El Dorado) para enfrentarse a la cruda y terrible realidad de su país. El impacto de la revelación es fuerte y sorprendente, y ocurre en soledad, sin mediación; de modo que, ahogado por el resentimiento, Ortiz se convierte en un saboteador y destruye las conexiones telefónicas del establecimiento: "En cuestión de segundos, un cerebro típico de hace un millón de años había convertido al mejor ciudadano de Guayaquil en un terrorista furioso" (p. 100).

Iniciación, escritura y creación

Por otra parte, la escritura se vuelve una forma de autoiniciación a través de la redacción de autobiografías, utilizada en varias novelas (*Madre noche*, *Payasadas*, *Pájaro de celda*, *Buena puntería*, *Barbazul* y *Hocus pocus*). Este recurso permite a los protagonistas recordar y visitar su pasado para ganar autoconocimiento, reelaborar hechos traumáticos, expiar faltas y/o aliviar una conciencia atormentada. Los narradores son culposos: se victimizan y vuelven sobre sus vidas para comprenderlas y justificarse ante la posteridad.

Las autobiografías dan curso a procesos que culminan en iniciaciones tanto logradas como fallidas. En el segundo caso, el recurso a la ironía es central, y llega a niveles de indeterminación que vuelven problemá-

tica la distinción entre locura y cordura. Se produce, así, un efecto de ambigüedad respecto de la salud mental y la responsabilidad individual, apuntalado por narradores no confiables (Campbell en *Madre noche*, Leon en *Galápagos*, Walter en *Pájaro de celda*, Eugene en *Hocus pocus*) y por la ironía dramática, que subraya la discrepancia entre lo que los personajes dicen y creen de sí, y lo que efectivamente hacen. Es difícil, por lo tanto, imputarles la responsabilidad plena por sus faltas. En casos como el del espía Howard Campbell (*Madre noche*), la ironía pone de relieve la alienación del personaje: mientras está convencido de su bondad interior y escribe obras de teatro románticas y sensibleras, es incapaz de ponderar la profundidad de su vileza (por su importante contribución a la difusión del antisemitismo). No obstante, hay críticos que consideran, al contrario de nuestra lectura, que al final de la novela el personaje se percató de su “moral blindness” y se redime por su decisión de suicidarse (Broer, 1994, p. 56). De todas maneras, el signo de interrogación que cierra la novela no permite tener certeza de que así sea. La cuestión de los alcances de la libertad y la responsabilidad individuales en contextos bélicos y totalitarios queda, de este modo, abierta a la reflexión lectora.

Las iniciaciones logradas, por su parte, corresponden a personajes que se reconcilian consigo mismos y se unen a una comunidad o familia amplia, como sucede con Malachi Constant (*Sirenas*), Wilbur Swain (*Payasadas*), Rudy Waltz (*Buena puntería*), Rabo Karabekian (*Barbazul*) y Kilgore Trout (*Cronomoto*). Estas iniciaciones van de la mano de relaciones de verdadera camaradería y cuidado de los demás (es decir, cierta experiencia de la *communitas*), y están acompañadas de una forma de autoexpresión placentera y creativa (como el arte culinario, la dramaturgia, la pintura), opuesta a la creatividad falsificadora o mortífera de los personajes más alienados, que no reconocen el mal en sí mismos (Campbell, Rumfoord y Hoenikker) y son incapaces de advertir el peligro que sus imposturas y creaciones significan para la vida.

En este punto, Kilgore Trout merece particular atención. A menudo considerado *alter ego* de Vonnegut, representa en general la condición no alienada. Es un portavoz de la visión ética del autor a través de sus “parábolas cómicas” (Shields, 2012): relatos breves que combinan el aspecto sapiencial y alegórico de la parábola bíblica con la burla de los vicios de las sociedades posindustriales (la desquiciada especulación financiera y la contaminación del medio ambiente, por ejemplo). A veces son parodias

de relatos bíblicos que recuperan lo valioso de la cosmovisión cristiana (amar al prójimo como a sí mismo/a, por ejemplo) mediante la reelaboración humorística de un discurso narrativo defectuoso. Un ejemplo es el relato “El Evangelio del Espacio”: un extraterrestre visita la Tierra para estudiar el cristianismo y comprender por qué a los cristianos les resulta tan fácil ser crueles. Concluye que esto se debe a la forma descuidada como está narrado el Nuevo Testamento. Si bien la intención de los evangelios es enseñar a la gente a ser piadosa con todo el mundo, en realidad enseñan: “Antes de matar a alguien, asegúrate de que no está bien relacionado” (Matadero, 2010, p. 101, cursivas del original). Por eso, el visitante deja a los terrícolas un nuevo relato en el que Jesucristo es un don nadie sin relación alguna con Dios hasta que, cuando es crucificado, los cielos se abren y la voz divina anuncia que ha decidido adoptarlo y concederle todos los poderes y privilegios como Hijo del Creador: “¡Y desde este momento... Él castigará horriblemente a todo aquel que torture a cualquier golfo que no esté bien relacionado!” (p. 101, ídem).

Otras veces es un personaje secundario el portavoz de la visión ético-política del autor implícito. En *Buena puntería* (una novela sobre la obsesión por las armas), el punto de vista de George Metzger se destaca por ser único e ir a contrapelo del comportamiento general, ridiculizado, del mundo ficcional: no responsabiliza al niño protagonista (quien, jugando, disparó un rifle y mató a la esposa de Metzger), sino a la comunidad y sus fetiches.¹²

Volviendo a Trout y para cerrar, decíamos que este siempre presenta una perspectiva lúcida y consciente del presente, atento al aquí y ahora. De hecho, en *Cronomoto*, el escritor adopta un rol iniciador y chamánico, ya que es el único que detecta la vuelta del libre albedrío a un mundo automatizado, y se ocupa de hacer reaccionar a los demás por medio de un credo sencillo: “Estabas enfermo, pero ahora te encuentras bien y hay trabajo pendiente” (*Cronomoto*, 2015, p. 190). A su lucidez se suman la humildad (vive con los indigentes) y el carácter grotesco del personaje (reflejado en su ridículo modo de vestir y en su inadecuación a contextos formales), que lo vinculan con la “necedad santa” (Berger, 1999) propia de figuras al margen de la sociedad, depositarias de una sabiduría superior y a menudo trotamundos, cuyo vagabundeo simboliza el rechazo de los

12 Otros ejemplos son Selena en *Rosewater*, Montana en *Matadero*, el barbero en *Pianola* y Marilee en *Barbazul*

vínculos y la seguridad mundanos a favor de una conexión más terrenal, fluida e inmediata con el mundo.

Conclusión

En este recorrido sintético por los principales temas investigados para la tesis doctoral, hemos buscado demostrar cómo la tensión e incompatibilidad entre los procesos de desarrollo individual representados por las trayectorias de los personajes, por un lado, y las expectativas asociadas a los mitos ideológicos estadounidenses, por otro, dan curso a una dialéctica de culpa e inocencia que conecta a las novelas vonnegutianas con una tradición literaria vernácula ligada al humor y la ironía. Estos aspectos propician una percepción o visión más realista del mundo, a la que contribuye la exhibición de discrepancias cómicas que impugnan la idea de una inocencia original o adánica, no para enfatizar su opuesto –la depravación original–, sino la falibilidad humana, lo cual puede ser un estímulo para la compasión. De este modo, el camino hacia la madurez implica, en el plano individual y colectivo, en lugar de una narrativa lineal de progreso y expansión infinita a expensas del prójimo humano y no humano, un constante esfuerzo de discernimiento situado que permita distinguir las posibilidades y limitaciones particulares en el marco de la vida en común.

Referencias

- Allen, Walter (1976). *El sueño norteamericano a través de su literatura*. Buenos Aires: Pleamar.
- Augello, Chuck (2015). *Deadeye Dick and the Aesthetics of Accessibility*. Trabajo presentado en la American Literature Association Annual Conference, San Francisco, CA. <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/4/774/files/2015/06/Augello-2015-rl-traw.pdf>
- Beddow, Michael (1982), *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Londres: Cambridge University Press.

- Berger, P. (1999). *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona: Kairós.
- Bergmann, I. (2001). Stories of Female Initiation: Two 19th Century Examples of Female Professional Success. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 2(s/d). doi: <http://dx.DOI.org/10.5283/copas.65>
- Bloom, Harold (ed.) (2000). *Kurt Vonnegut. Modern Critical Views*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Broer, L. (1994). *Sanity Plea. Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Bruner, Jerome (2004). Life as Narrative. *Social Research*. 71(3), 691–710.
- Bruner, Jerome (1991). Self-making and world-making. *Journal of Aesthetic Education*, 25 (1), 67–78. doi: 10.2307/3333092
- Campbell, Joseph (2006). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Bs. As.: FCE.
- Castoriadis, Cornelius ([1975] 2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets.
- Christ, Birte (7 de enero de 2016). The Aesthetics of Accessibility: John Irving and the Middlebrow Novel after 1975. *Post45*. <https://post45.org/2016/07/the-aesthetics-of-accessibility-john-irving-and-the-middlebrow-novel-after-1975/>
- Cullen, Jim (2003). *The American Dream*. New York: Oxford University Press.
- Dudley, John (2012). Realism and Naturalism. *obo in American Literature*. doi: 10.1093/obo/9780199827251-0059

- Eliade, Mircea ([1958] 2001). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- Elliot, E. (1991). *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid: Cátedra.
- Fiedler, Leslie (1955). Adolescence and Maturity in the American Novel. En *An End to Innocence. Essays on Culture and Politics* (pp. 191-210). Boston: The Beacon Press.
- Fiedler, Leslie (1960). *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books.
- Fiker, Raul (1984). Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos. *Trans/Form/Ação* 7, 9-19. <http://www.scielo.br/pdf/trans/v7/v7a02.pdf>
- Freese, Peter (1981), "Rising in the World" and "Wanting to Know Why": The Socialization Process as Theme of the American Short Story. *Archiv fur das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 218(2), 286-302.
- Freud, Sigmund ([1930] 1992). *El malestar en la cultura*. En *Obras completas*, Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frye, Northrop ([1990] 1996). *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Frye, Northrop ([1981] 1988). *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona: Gedisa.
- Ginsberg, E. (1975). The Female Initiation Theme in American Fiction. *Studies in American Fiction* 3(1), 27-38. <https://muse.jhu.edu/article/440952/pdf>
- Goicochea, Adriana L. (2009). *Mito y literatura: Reflexiones sobre una tradición en crisis*. Trabajo presentado en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3552/ev.3552.pdf

Goldberg, Zachary (2016). Moral Innocence as the Negative Counterpart to Moral Maturity. En E. Dodd y C. Finley (eds.), *Innocence Uncovered: Literary and Theological Perspectives* (pp. 167-182), New York: Routledge.

Hassan, Ihab (1961). *Radical innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton: Princeton University Press.

Henderson, J. (1967). *Thresholds of Initiation*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Hume, Kathryn (2002). *American Dream, American Nightmare*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Irving, John (25 de noviembre de 1979). In Defense of Sentimentality. *New York Times Book Review*, p. 1.

Jung, Carl G. ([1969] 2004). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.

Jung, Carl G. ([1912] 1998). *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós.

Jung, E. & Von Franz, M.-L. ([1960] 2005). *La leyenda del grail desde una perspectiva psicológica*. Barcelona: Kairós.

Kermode, Frank ([1967] 2000). *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.

Klinkowitz, Jerome (1978). *Rupturas literarias, la novela norteamericana "postcontemporánea"*. Buenos Aires: EDISAR

- Klinkowitz, Jerome (2012). How to Die Laughing: Kurt Vonnegut's Lessons for Humor. *Studies in American Humor*, (26), new series 3, 15-19. <http://www.jstor.org/stable/23823828>
- Lawrence, D. H. ([1923] 1983). *Estudios sobre literatura norteamericana clásica*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina.
- Leeds, Marc (2016). *The Vonnegut Encyclopaedia* [Epub]. New York: Delacorte Press.
- Levin, H. ([1958] 1980). *The Power of Blackness*. Athens: Ohio University Press.
- Lewis, R. W. B. (1955). *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Madden, D. (1970). Introduction. En D. Madden (ed.), *American Dreams, American Nightmares* (pp. XV-XLII). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Mahdi, L. C., Foster, S. & Little, M. (eds.) (1987). *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*. La Salle: Open Court.
- Marcus, Mordecai (1960). What Is an Initiation Story? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19(2), 221-228. DOI: 10.2307/428289
- McGinn, Bernard (1999). *El anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*. Barcelona: Paidós.
- Monneyron, F. & Thomas, J. (2004). *Mitos y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Moore, Robert L. (2001). *The Archetype of Initiation*. Germany: Amazon Distribution for XLibris US.

- Patea, Viorica (2001). The Myth of the American Adam: A Reassessment. En V. Patea & M. Díaz (eds.), *Critical Essays on the Myth of the American Adam* (pp. 15-44). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Simmons, D. (2008). *The Anti-Hero in the American Novel*. New York: Palgrave Macmillan.
- Știuliuc, Diana (2011). The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity. *Philologica Jassyensia*, An VII, Nr. 2 (14), 363–370. <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A1030/pdf>
- Rauber, Romina (2021). *De la inocencia a la madurez: iniciación, mitología bíblica y posmodernidad en la narrativa de Kurt Vonnegut, o El héroe y el sueño americanos como contrainiciáticos* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Rauber, Romina (2018). Ambivalencia del mito (y la ficción). *Revista Luthor VIII*(35), 19-32. <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article184>
- Rauber, Romina (2017). Kurt Vonnegut y la honestidad de la literatura: metaficción, autoficción y la conciencia de la representación. *Impossibilia. Revista Internacional De Estudios Literarios*, (14), 124–144. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2017.159>
- Rauber, Romina (2015). Arte y humor: posibilidades de transformación de la realidad y celebración de la vida en *Timequake*, de Kurt Vonnegut. En S. Mattoni, S. & C. Pacella (comps.) *Aparatos estéticos I* (pp. 183-199). Córdoba: Ferreyra Editor.
- Ricoeur, Paul ([1960] 2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Ed. Trotta.
- Ricoeur, Paul ([1969] 2008). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: FCE.

- Ricoeur, Paul ([1995] 2004). Tiempo y narración. La triple “mímesis”. En *Tiempo y narración I* (pp. 113-161). México: Siglo XXI.
- Rodríguez Fontela, Ma. de los A. (1996). *La novela de autoformación*. Kassel: Reichenberger.
- Shields, Charles (2012). If Jesus Did Stand-Up: The Comic Parables of Kurt Vonnegut. *Studies in American Humor*, 3(26), 25-39. <https://www.jstor.org/stable/23823830>
- Stierle, Karlheinz (1987) ¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción? En J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción* (pp. 87-144). Madrid: Arco/Libros.
- Turner, Victor (2008). *The Ritual Process*. New Brunswick: AldineTransaction.
- Van Gennep, Arnold (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- Vonnegut, Kurt ([2005] 2007). *A Man Without a Country*. New York: Random House.
- Vonnegut, Kurt (2006). *Un hombre sin patria* (Trad. Diego Cortés Coronas) [Epub]. Barcelona: Del Bronce.
- Vonnegut, Kurt ([1981] 1994). *Palm Sunday*. Londres: Vintage.
- Wepler, R. (2011). “I can’t tell if you’re being serious or not”: Vonnegut’s Comic Realism in *Slaughterhouse-Five*. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 17(1), 97-126. <https://www.jstor.org/stable/43921804>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.
- Zabel, M. D. (1950). *Historia de la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Losada.

Corpus en inglés y español por orden de publicación original

- Vonnegut, Kurt ([1952] 1999). *Player Piano*. New York: Delta. (1977). *La pianola* (Trad. Marcelo Covián). México: Grijalbo.
- Vonnegut, Kurt ([1959] 2006). *The Sirens of Titan*. New York: Dial Press. (1971). *Las sirenas de Titán* (Trad. Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Minotauro.
- Vonnegut, Kurt ([1962] 1976). *Mother Night*. St. Albans: Panther Books. (2016). *Madre noche* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Vonnegut, Kurt ([1963] 1980). *Cat's Cradle*. New York: Dell. (2016). *Cuna de gato* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Vonnegut, Kurt ([1965] 2011). *God Bless You, Mr. Rosewater*. New York: The Library of America. (2017). *Dios lo bendiga, señor Rosewater* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Vonnegut, Kurt ([1969] 2011). *Slaughterhouse-five, or The Children's Crusade*. New York: The Library of America. (2010). *Matadero cinco o la cruzada de los niños* (Trad. de Margarita García de Miró). Barcelona: Anagrama.
- Vonnegut, Kurt ([1973] 2000). *Breakfast of Champions*. London: Vintage. (2016). *Desayuno de campeones* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Vonnegut, Kurt ([1976] 2010). *Slapstick, or Lonesome No More!* [Adobe Digital Editions]. New York: Dial Press. (1977). *Payasadas* (Trad. s/d). Buenos Aires: Pomaire.
- Vonnegut, Kurt ([1979] 2011). *Jailbird*. New York: Dial Press. (2015). *Pájaro de celda* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

- Vonnegut, Kurt ([1982] 2006). *Deadeye Dick*. New York: Dial Press. (1983). *Buena puntería* (Trad. Jorge V. García Damiano). Buenos Aires: Emecé.
- Vonnegut, Kurt ([1985] 2009). *Galápagos*. New York: Dial Press. (1987). *Galápagos* (Trad. Rubén Masera y Francisco Abelenda). Buenos Aires: Minotauro.
- Vonnegut, Kurt ([1987] 1998). *Bluebeard*. New York: Delta. (1988). *Barbazul* (Trad. Gemma Rovira) [PDF]. Barcelona: Anagrama.
- Vonnegut, Kurt ([1990] 1991). *Hocus Pocus*. New York: Berkley. (1993). *Hocus Pocus* (Trad. Argelia Castillo y Homero Flores). México: Grijalbo.
- Vonnegut, Kurt ([1997] 1998). *Timequake*. New York: Berkley. (2015). *Cronomoto* (Trad. Carlos Gardini). Barcelona: Malpaso Ediciones.



Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

III. Cuestiones filosóficas





La transmisión figural del cinismo o de cómo una filosofía sobrevive en la literatura

Candelaria Díaz Gavier*

Cuando en la actualidad se emplea coloquialmente el término “cinismo” o el calificativo “cínico”, refiere usualmente a una actitud que involucra el uso frecuentemente agresivo de la ironía, en general dirigida a contravenir normas sociales o ideas instauradas en el sentido común. Sin duda esta definición tributa a los cínicos de la Antigüedad, que ciertamente infringían las normas sociales con su vida mendicante, orinando, defecando o masturbándose en la calle o en la plaza pública, e impugnando tanto leyes como costumbres (y opiniones) con absoluta mordacidad. Ambas acepciones conviven hoy: la que le asigna el sentido estricto de corriente filosófica antigua, y la que designa, de manera más difusa, una actitud. Los estudios críticos se refieren en general a una como “cinismo antiguo” y a otra como “cinismo moderno”, especialmente las investigaciones alemanas, probablemente por incidencia de la propia distinción que hace esa lengua entre *kynismus*, para designar el primero, y *zynismus*, para nombrar al segundo. Tal es el caso de los trabajos de Heinrich Niehues-Pröbsting (2000) y Peter Sloterdijk (2014), que indagan en la relación histórica existente entre ambos cinismos. Pero aun cuando no se dediquen específicamente a las variables históricas que determinaron la transformación del cinismo de doctrina moral a actitud, los estudios críticos asumen, desde perspectivas diferentes y con múltiples variantes, la vigencia del cinismo en la contemporaneidad¹.

En el último seminario que dicta en el Collège de France, dice Michel Foucault:

1 Nos referimos, por ejemplo, a la compilación de investigaciones hecha por Robert Bracht-Branham y Marie-Odile Goulet-Cazé (2000), a la perspectiva de Carlos García Gual (2014), o el uso que Hal Foster hace de la distinción de Sloterdijk entre ‘quinismo’ y ‘cinismo’ para leer la “neovanguardia” (2001), así como la lectura de la figura del intelectual contemporáneo como cínico que, también leyendo a Sloterdijk, hace Andreas Huyssen (2001).

*Universidad Nacional de Córdoba | candelaria.dg@gmail.com

[...] el cinismo no es simplemente, como suele imaginárselo, una figura un poco particular, singular y en definitiva olvidada de la filosofía antigua, sino una categoría histórica que atraviesa, bajo formas diversas, con variados objetivos, toda la historia occidental. Hay un cinismo que se confunde con la historia del pensamiento, la existencia y la subjetividad occidentales. (p. 187)

El cinismo tiene, ciertamente, un carácter transhistórico, es decir que sus manifestaciones llegan a la contemporaneidad, lo cual sugiere una serie de interrogantes. En primer lugar, como sucedería con cualquier otra tradición que haya atravesado siglos, se impone la pregunta por su supervivencia en la historia: ¿cómo llegó a nosotros? El cinismo tiene una particularidad en este sentido: no se han conservado textos escritos originales, es decir, no se conservan textos escritos por los primeros filósofos que le dieron nombre a esta corriente y establecieron sus principios básicos. Pero, por otro lado, su transhistoricidad impone también la pregunta por su vigencia, es decir, por las formas en las que se manifiesta en la actualidad. Tal parece que ambas cuestiones —su supervivencia y su vigencia— están estrechamente ligadas con el hecho de que el cinismo no ha sido transmitido a través de textos doctrinales, de un *corpus* teórico, sino a través de figuras:

El cinismo no fue una «escuela»: los filósofos cínicos no dieron clases en un lugar concreto ni encontramos entre ellos a escolarcas que se sucedan a la cabeza de una institución. Su filosofía no fue tanto una materia que se impartiera en clases o conferencias como una mimesis: la imitación activa de figuras ejemplares. (Bracht-Branham y Goulet-Cazé, 2000, p. 13)

Efectivamente, todo lo que sabemos del cinismo se nos ha transmitido de manera indirecta a través de escritos de distinto tipo (doxografías, sátiras, discursos, etc.), que, en ocasiones con varios siglos de distancia, elaboraron retratos de los cínicos emblemáticos, relataron las anécdotas por ellos protagonizadas, y recogieron sus dichos, sentencias y burlas. El material que ha sobrevivido es indefectiblemente fragmentario, y esto no se debe solo a un problema de conservación de fuentes sino a la forma misma en la que es concebida la práctica filosófica y la enseñanza.

Lo primero que hay que decir en este sentido es que lo que se ha transmitido a lo largo de la historia es la figura del cínico antes que “el cinismo”. En realidad, los principios doctrinales que se le atribuyen a esa filosofía han sido *deducidos* de aquellas figuras fundantes. Una aclaración de Niehues-Pröbsting en su estudio sobre la recepción del cinismo en la Ilustración ayuda a explicar lo planteado: el problema de las fuentes no está solo relacionado “[...] al estado fragmentario en que nos han llegado los documentos antiguos, sino más bien a la *forma literaria* de aquellos textos en los que el pensamiento cínico se formuló, transmitió y actualizó” (2000, p. 430) [el destacado es nuestro].

En efecto, se le puede atribuir una “forma literaria” a estos documentos por la impronta fuertemente narrativa de las anécdotas, el carácter absolutamente asistemático y hasta casi azaroso con el que son reunidas, pero, sobre todo, por el carácter concreto que adquieren estos principios filosóficos al aparecer representados en el filósofo cínico mismo. El cínico funciona, de tal suerte, más que como un mero personaje, en el sentido que no guarda con respecto a la acción que ejecuta una relación lógica de verosimilitud, ni tampoco la acción ejecutada es dadora de unidad al relato, de acuerdo al modelo que Aristóteles desarrolla en la *Poética*². No es esa la función textual del cínico, entre otras cosas porque las anécdotas cínicas son breves por definición, y no requieren establecer unidad lógica, como tampoco tienen unidad los compendios que las reúnen, según resulta del carácter fragmentario que estos tienen y al que nos hemos referido más arriba. El cínico es una *figura* porque con lo que establece relación, no de verosimilitud lógica, sino de coherencia —y en su máxima expresión—, es con la filosofía que *encarna*.

2 En su análisis de la tragedia, Aristóteles dice que esta “no es imitación de hombres sino de la acción” (1450a 16-17). La acción es, en este paradigma, rectora de las relaciones lógicas entre los personajes. Según Aristóteles, la trama debe componerse de acuerdo a la verosimilitud y a la necesidad (1451a 38-40), pero esto no implica que la tragedia se relacione por semejanza con la realidad exterior (como se desprende del término “verosimilitud” en español, de raíz latina, y que connota similitud con lo verdadero o con lo real), sino que el entramado de las acciones de los personajes y sus consecuencias se ajusten a la lógica de la acción representada. En tanto regida por la acción, esa lógica es, evidentemente, intrínseca a la trama, pero, a su vez, define cómo es esperable que tal o cual personaje obre y debido a qué causas, qué es probable que suceda como consecuencia de tales o cuales acciones, y el orden de los hechos que a partir de allí resulte necesario.

Como categoría inminentemente histórica, no es posible dar una definición única y estable de *figura*, puesto que ha ido mutando en el tiempo, tal como lo demuestra Erich Auerbach en su estudio titulado, justamente, *Figura* (1998). Se puede decir, en principio, que consiste en un personaje o acontecimiento al que se le adjudica existencia histórica, y que a la vez entrama un sentido oculto, algo no dicho en el texto. Si bien aparece ya en la tradición pagana, adquiere gran envergadura en la tradición cristiana, pues este rasgo le permite de alguna manera referir al misterio de la trascendencia y, en definitiva, a Dios. En esta tradición, la figura es un elemento de representación fundamentalmente realista, por cuanto implica formas o configuraciones “equiparables a la carne” (Auerbach, 1998, p. 71), y que “[...] en los momentos en los que propiamente se trata de profecías figurales, [...] posee *la misma realidad histórica* que lo profetizado en ella” (p. 70) [el destacado es nuestro]. Según explica Auerbach, la figura “remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica” (p. 75). Por ejemplo, Moisés, el profeta que en el Éxodo que conduce al pueblo judío a la liberación de la esclavitud en Egipto y es llamado por Dios a entregar a los hombres la Ley escrita, es leído como figura que anticipa la consumación de Dios en la carne, es decir Jesús. En este sentido, la figura rige un tipo de interpretación –la “interpretación figural” (p. 99)– que consiste en establecer un vínculo entre ambas (figura y consumación) que está fundado en la relación vertical de cada una con Dios. Dicho en otras palabras, y acudiendo a los términos que Auerbach usa en su conocido ensayo *Mimesis*, la figura acude a “la unidad de la construcción religioso-vertical” (2011, p. 27).

Como es evidente, no hay en el cínico remisión alguna a nada trascendente; su verdad, por supuesto, no está fundada en Dios (al que además no conoce, en tanto que como movimiento filosófico surge cinco siglos antes que el cristianismo), pero tampoco en la Idea, en el sentido trascendente que tiene en la Teoría de las Ideas de Platón³, a la que históricamente el

3 La Teoría de las Ideas de Platón, que se deduce de las alegorías del sol, la línea y la caverna, sostiene que la realidad de la cosa reside en la Idea de la cosa con relación a la cual se puede juzgar la realidad de los objetos concretos-particulares (la Idea de lo bello, por ejemplo, permite juzgar la belleza de una cosa concreta). No obstante, para Platón, a la Idea y a la cosa se acceden por distintas vías. Frente al hecho de que llamemos “bello” o “piadoso” a cosas que no son bellas o piadosas, explica Conrado Eggers Lan: “Si la mayoría de la gente confunde lo bello con las cosas bellas y lo piadoso con los actos piadosos, es porque la vía cognoscitiva hacia lo bello y lo

cinismo refuta, como lo ilustra la siguiente anécdota: “Cuando Platón dialogaba sobre las ideas y mencionaba la «mesidad» y la «tazonez», [Diógenes] dijo: «Yo veo una mesa y un tazón, pero de ningún modo la mesidad y la tazonez»” (D. L. VI 53). Sin embargo, el cínico, que ha sido asociado en la historia al profeta cristiano⁴, sí se *configura* en tanto se le atribuye existencia histórica y real, y en tanto se presenta como consumación de una filosofía. Una filosofía, es cierto, muy acotada, casi rudimentaria, cuyos pocos principios se centran en la concordancia con la naturaleza, como veremos un poco más adelante. El punto es que, como puede verse, el cínico practica un materialismo a ultranza, de allí que su figura, en la que se expresa su filosofía, incluye su propia corporalidad.

El cinismo es, entonces –y con relación a lo que queremos tratar acá–, una filosofía transmitida a través de la literatura. En este sentido, hay que decir que no ha sobrevivido *a pesar de* no conservarse un cuerpo teórico, sino *gracias a*; y la forma literaria que lo ha hecho posible, vale reiterar, es la *figura*. Esto sucede con relativa independencia del tipo de texto en el que aparezca, ya que se encuentra tanto en sátiras como en biografías, en diatribas filosóficas como en epigramas.

Más allá de sus características en sí, la figura comporta un modo de transmisión que le es propia. Comenzaremos refiriéndonos a la transmi-

piadoso no es la misma que conduce a las cosas bellas y piadosas, y sin duda más difícil. Pero a estos objetos en sí podemos acceder con la inteligencia (*noûs*), mientras que los sentidos y la opinión (*dóxa*) que se basa en ellos solo nos permiten tomar contacto con instancias particulares” (2007, p. 39). Los objetos inteligibles (las Ideas) tienen entonces superioridad ontológica sobre los objetos sensibles, ya que no mutan y existen a priori, independientemente de la experiencia sensible. Sin embargo, existe una relación entre ambos que se designa con el concepto de “participación”. Las cosas concretas que percibimos con los sentidos no son, en efecto, manifestaciones de las Ideas, puesto que la Idea no es un universal efectivamente presente en todas las cosas que reciben ese nombre sino un patrón supraindividual que funciona como paradigma (Cfr. Eggers Lan, 2007, pp. 35-47).

4 Tal vez uno de los ejemplos más notables de la tradición sea “Sobre la muerte de Peregrino” (s. II), en donde Luciano de Samósata relata y critica la autoinmolación de Peregrino Proteo, un líder de sectas que se autoproclamaba cínico. Lo curioso es que, según Luciano, los seguidores de Peregrino son cristianos y lo tratan como profeta: “lo tenían como a un ser divino, lo utilizaban como legislador y le daban el título de jefe. Después, por cierto, de aquel a quien el hombre sigue adorando, que fue crucificado en Palestina por haber introducido esta nueva religión en la vida de los hombres” (Peregr. 11).

sión del cinismo comprendido como doctrina filosófica, para luego considerar algunas cuestiones en torno a la figuración extemporánea del cínico.

Ciñéndonos al sentido estricto de escuela o corriente filosófica, el cinismo abarca desde la segunda mitad del siglo V a. C. hasta finales del siglo V d. C., es decir, prácticamente un milenio, en los que, como se ha de imaginar, se incluyen manifestaciones, tópicos y discusiones diversas. A grandes rasgos, siguiendo la periodización de Bracht-Branham y Goulet-Cazé, se pueden distinguir dos grandes momentos:

- El primer periodo se extiende hasta el siglo III a. C., cuando aparecen las primeras figuras emblemáticas de la tradición, en una Grecia contemporánea a los grandes nombres de la filosofía académica. No se conservan fuentes directas de estos primeros cínicos, sino que sus figuras fueron retratadas posteriormente.
- El segundo periodo, que abarca la recepción romana del cinismo a partir del siglo I de nuestra era y se extiende hasta la Antigüedad tardía, es aquel donde fueron escritos retratos, anecdotarios y relatos biográficos gracias a las cuales tenemos noticia de aquellas primeras figuras. Son las fuentes clásicas del cinismo, y constituyen, en realidad, nuestras únicas fuentes. Si bien los textos de esta época dan cuenta de que aún existen cínicos en ese momento, el fenómeno relevante de este periodo es el de la constitución del cinismo como tópico de los textos (muchas veces como objeto de impugnación crítica), así como también la incorporación de un estilo cínico de escritura por parte de autores que en general no se reconocen como tales.

En el primer periodo, surgen entre el siglo V y IV a.C. nombres como los de Antístenes, Diógenes de Sínope, y Crates, por mencionar quizás los más conocidos. Son quienes primero reciben el epíteto “cínico”, que proviene, como se sabe, del vocablo griego *kynikós*, “perruno” o relativo al perro (*kyōn*), en referencia posiblemente a la mordacidad de su conducta y de la palabra, pero también a un modo de vida mendicante. Los cínicos, en efecto, acostumbraban a “usar cualquier lugar para cualquier cosa” (Diógenes Laercio VI 22) (dormían, defecaban, orinaban y se masturbaban en la calle o en la plaza), así como también practicaban la *parrhêsia* (la libertad de la palabra) con la que sentenciaban agresivamente en contra de las con-

venciones sociales. Es posible, además, que lo “perruno” refiera sobre todo a que tomaban lo animal como modelo de conducta.

La figura de filósofo perro acuñada por los primeros cínicos encierra, entonces, la idea de que lo animal enseña, en el sentido latino de “mostrar”, cómo prescindir de los lujos de la civilización y vivir en concordancia con la naturaleza. En *Vidas de los filósofos ilustres*, Diógenes Laercio dice:

[...] al observar un ratón que corría de aquí para allá, según cuenta Teofrasto en su *Megárico*, sin preocuparse de un sitio para dormir y sin cuidarse de la oscuridad o de perseguir cualquiera de las comodidades convencionales, [Diógenes de Sínope] encontró una solución para adaptarse a sus circunstancias. (D. L. VI 22)

De manera típicamente cínica, la anécdota ilustra el principio de concordancia con la naturaleza, que se basa, en efecto, en reducir los requerimientos materiales al mínimo indispensable para satisfacer las necesidades de la subsistencia. Nótese, empero, que en contraposición a la satisfacción de las necesidades más directa posible por la que aboga este principio, está la sofisticada mediación de las fuentes, porque no es el propio Diógenes a quien vemos imitando al ratón, ni siquiera es a Laercio a quien escuchamos contar lo que vio, sino que es Teofrasto quien relata, y de donde Laercio lo recoge, que los cínicos aprenden de los animales la manera de despojarse de todo bien que no sea estrictamente necesario.

Es posible que el lector, deseoso de saber qué cosas hacían a Diógenes merecedor de su fama como filósofo perro, no repare en la cadena de alusiones y referencias que a la postre resultan necesarias para demostrar la existencia efectiva y real de los cínicos de la Antigüedad. Puede pensarse que el hecho de que la anécdota sea una narración y que no llegue al lector de primera mano queda en principio opacado por la centralidad de la enseñanza, por el impacto que genera la radicalidad con la que el cínico vivía de acuerdo con la naturaleza. Pero la anécdota está explícitamente atribuida a un personaje histórico, un tal Diógenes de Sínope, de modo que quién la efectúa está lejos de ser un dato accesorio.

Se sabe que los cínicos concebían a la filosofía como un “atajo hacia la virtud” (D. L. VI 103), como se desprende en efecto de esta anécdota; esto es, un camino corto y directo hacia, en definitiva, la felicidad, porque, como explica Claudia Mársico, los cínicos “entienden la felicidad como

algo inescindible de la virtud” (2019, p. 63). El cínico se ejercitaba, realizaba deliberada y sistemáticamente prácticas orientadas a acostumbrarse a prescindir de las comodidades, y estos ejercicios son, según cuentan las anécdotas, los que hacían hacer a sus discípulos. Michel Foucault afirma que:

La enseñanza cínica es una enseñanza práctica. Es una enseñanza de la que los propios cínicos decían que consistía en un atajo, un camino corto. [...] Hay dos caminos, uno largo, relativamente fácil, que exige muchos esfuerzos y es el camino por el cual se llega a la virtud a través del *lógos*, es decir, de los discursos y su aprendizaje (aprendizaje escolar y doctrinal). Y, por otro lado, está el camino corto, que es el camino difícil, el camino arduo que asciende directamente a la cumbre a costa de muchos obstáculos y es en cierto modo, el camino mudo. En todo caso, es el camino del ejercicio, el camino de la *áskesis*, el camino de las prácticas de despojamiento y resistencia. (Foucault, 2017, pp. 223-224)

Si damos crédito a lo que cuentan las anécdotas, las figuras míticas del primer periodo habrían transmitido la doctrina cínica a través de la práctica a la manera de un atajo de la teoría. Sin embargo, desde el punto de vista de la transmisión histórica la cosa es bien diferente pues ha dependido de la recolección de anécdotas para lo que a su vez se apela a otros textos. Pareciera entonces que la transmisión del cinismo a lo largo de los siglos fuera a contrapelo de la idea del atajo, pues la tarea de escribir las anécdotas ya es una mediación que entorpece la rectitud o la linealidad de la enseñanza. Sin embargo, hay un elemento textual de esas anécdotas que restituye la inmediatez, que hace que el lector de alguna manera comprenda el principio filosófico de que se trata sin tener que pasar por el estudio teórico. Ese elemento es la *figura*, el propio cínico practicando su filosofía: él es el atajo.

Dijimos que el filósofo que aparece en los textos no es un simple personaje de la anécdota, pero tampoco un mero ejemplo de lo que predica ya que, a diferencia del ejemplo, la figura es ineludible respecto del principio que enseña. Por lo tanto, la figura del filósofo es la condición para esa forma *muda* de la filosofía de la que habla Foucault; un mutismo que aplica al cinismo en la medida en que se resuelve como puro acto (o casi: cuando apela al lenguaje basta con una sentencia o un aforismo). Esta condición

le valió a la primera camada de filósofos perros haber trascendido con el perfil de una tradición ágrafa, aunque esto no es del todo exacto, como veremos a continuación.

Son las fuentes antiguas que datan del segundo periodo del cinismo las que nos legaron los textos que perpetuaron la figura del cínico. De este segundo momento datan una serie de filósofos, doxógrafos y rétores que se dedican a escribir o reescribir, comentar y reinterpretar las anécdotas, los chistes, los aforismos y las sentencias de Diógenes y de los primeros cínicos. Sin duda la principal de estas fuentes (entre otras cosas, porque se conserva completa) es la obra del célebre doxógrafo Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* (s. III), cuyo sexto libro se dedica a las anécdotas, biografías y doctrinas sumarias de los cínicos griegos.

El texto de Laercio —que además es estructuralmente fragmentario, a pesar de conservarse completo— dista mucho del rigor metodológico que exige la historiografía en la actualidad, por tanto, los datos biográficos e históricos que se obtienen de allí son de veracidad dubitable. De tal manera, cuando se le atribuye allí a Antístenes una decena de tomos de escritos sobre diversos temas (D.L. VI 15) y a Diógenes otro tanto de libros (VI 79), no se puede descartar del todo que esto sea así, aunque tampoco se puede afirmar a ciencia cierta que hayan escrito obras. En todo caso —conviene insistir en esto—, lo que interesa ahora es la naturaleza en definitiva literaria de estas fuentes y el hecho de que poco importa a fin de cuentas la veracidad de lo que se cuenta, puesto que la figuración del cínico ha sido suficiente en la historia para que el cinismo sobreviva, no solo como “figura singular”, como decía Foucault, sino como tradición filosófica y como movimiento cultural.

Otro tanto puede decirse de los discursos de Juliano⁵ (s. IV), quien admiraba a los cínicos, especialmente a Diógenes, y en más de una ocasión se dedica al relato de anécdotas con marcada intención especulativa o filosófica (Cfr. “Contra los cínicos incultos”, que comentaremos más adelante). Pero contamos también con otros valiosos documentos que tienen un carácter indiscutiblemente literario y son de todas formas efectivos en cuanto a la configuración del cínico. Me refiero por ejemplo a las sátiras y las diatribas de Luciano de Samósata (s. II) o de Dión Crisóstomo (o

5 Emperador romano proclamado Augusto en el año 361, cargo que ejerció hasta su muerte en 363. Cfr. García Blanco, José. “Introducción general”. Juliano, *Discursos I-V*, Ed. Gredos, 1982.

Dión de Prusa) (s. I), que ficcionalizan anécdotas de Diógenes o de cínicos anónimos o critican las acciones de cínicos contemporáneos suyos que se han convertido en líderes populares, como es el caso de Peregrino Proteo para Luciano (Cfr. “Sobre la muerte de Peregrino”).

Ya no son estos autores declaradamente cínicos. Trataron el tema del cinismo en sus obras, muchas veces con ahínco y no pocas veces de manera peyorativa. Sin embargo, en ellos se afianza la tradición de un género filosófico o de literatura moral que la propia Antigüedad llamó *spoudogéloion* o “serioburlesco”. Según José Martín García, la definición originaria de este género lo identifica como un

[...] *kynikòs trópos*, esto es, Género literario cínico. [...] La denominación que adquirió algo después este género de *Spoudogéloion* o *Spoudaiogéloion* o *serioburlesco* podría arrancar, aunque no necesariamente, de la calificación *ho spoudególoios*, “el burlador de lo serio”, primera referencia conocida del término, aplicada por Estrabón, XVI 2, 29 entre los siglos I a.C. y I d.C. a Menipo de Gádara, discípulo de Crates y, sin duda, uno de los más notorios exponentes literarios en la época de su creación y su difusión. (2008, p. 28)

Aunque el género comprenda distintos tipos de texto, algunos escritos en prosa y otros en verso, son en términos generales diatribas morales que se caracterizan por la mixtura entre lo serio y lo cómico. A manera de somero recuento, la diatriba serioburlesca podía incluir la *chreía* o anécdota, el *apophthegma* o sentencia y la *géloia* o broma.

Siguiendo el estudio de Martín García,

Un componente fundamental de las diatribas filosóficas originarias de los cínicos convergió en gran medida con el prosímetro. Este se caracterizaba por el empleo complementario en su prosa de versos, que no tenían que pertenecer necesariamente al escritor, sino que en el común de los casos, y tal como ocurría en sus poesías, solían ser citas de otros autores famosos insertas con adecuación sintáctica y semántica a su prosa [...]. Y ocurría que no siempre se introducían más o menos literalmente y de modo positivo para corroborar el propio pensamiento, sino que eran alteradas o modificadas para adecuarlas críticamente a un contenido ético y cómico bien distinto del suyo. (2008, p. 35)

Es decir que en la tradición cínica, en el sentido más estricto (es decir, a lo largo de esos diez siglos en los que efectivamente existieron cínicos), tenemos, por un lado, la acuñación por parte de los protocínicos de la figura del filósofo perro que encarna los principios éticos de la doctrina, y, por otra parte, la aparición de esa figura en textos de autores que sin ser cínicos practican formas textuales propiamente cínicas. Se trata de textos que no solo fueron conservados de manera fragmentaria, sino que además ya tienen de por sí una estructura fragmentaria. Se caracterizan además por la mixtura entre lo serio y lo cómico, así como por la hibridez formal entre la prosa y el verso y la apropiación libre de citas. Son todas características formales que hablan de una irreverencia ante las convenciones textuales, de los géneros, de las formas o de la autoría; es decir que los textos mismos de la tradición son *formalmente cínicos*. En otras palabras, el cinismo se *configura también en la forma de los textos* y no solo en las características de las figuras emblemáticas, e históricas, que llevan a cabo la doctrina filosófica.

A decir verdad, que el cinismo haya llegado a nuestros días habiendo podido prescindir de la conservación de documentos escritos originales en los que conste un cuerpo teórico y doctrinal, y que, en parte como consecuencia de lo anterior, prescinda de la posibilidad de constatar fehacientemente la veracidad de las anécdotas de las que se deduce esta filosofía, lo hace un fenómeno notable pero para nada único, ya que, con sus matices, algo parecido podría decirse de la figura de Jesús como también de la de Sócrates (de hecho, sendas comparaciones han sido hechas).

Vale decir, por otra parte, que Diógenes tiene, entre otros cínicos que también han trascendido en la historia, un lugar primordial en la transmisión del cinismo, lo cual encuentra fundamento en la relación que a través de este cínico, más particularmente que otros, el cinismo establece con Sócrates. Efectivamente, el cinismo es, tanto en términos históricos como en términos filosóficos, una deriva de la filosofía socrática. Ya Laercio le atribuye a Antístenes, considerado el fundador del cinismo, el haberse acercado a Sócrates con el fin de ser su discípulo (D. L. VI 2), pero es en la figura de Diógenes de Sínope que esta relación adquiere una dimensión mítica, ya que ambos sientan su filosofía sobre un oráculo que reciben en Delfos. La anécdota quizás fundacional del cinismo cuenta que Diógenes se exilia de Sínope tras haber adulterado la moneda. Laercio da distintas versiones: o bien Hiquesio, padre de Diógenes y encargado de la banca

estatal, falsificó la moneda en curso y por eso Diógenes tuvo que escapar junto con su padre, o bien el mismo Diógenes habría llegado a tener un cargo público y, al ser persuadido por sus empleados, consultó al oráculo de Delfos que le aconsejó adulterar la moneda. Cuando fue descubierto, o fue desterrado o tuvo que huir secretamente (D. L. VI 20). Incluso, en otra versión, Diógenes habría recibido tal oráculo al preguntar cómo podía hacerse famoso (D. L. VI 21).

De esta manera, Diógenes –o su mito de origen– establece una suerte de paralelismo nada más ni nada menos que con el padre de la filosofía occidental. Por tanto, si la transmisión del cinismo es “figurada”, Diógenes es la figura por antonomasia. En efecto, como explica Foucault, el episodio en el que Diógenes recibe el precepto de adulterar la moneda tiene como objetivo “equilibrar, cotejar, establecer una simetría entre Sócrates y Diógenes” (2017, p. 241). Esta idea se ve apoyada por las fuentes clásicas: la encontramos en el tratado “Contra los cínicos incultos”, donde Juliano elabora una defensa del cinismo en respuesta a una crítica injuriosa que un cínico desconocido ha hecho de Diógenes. Para Juliano, el precepto “reevalúa la moneda” que Diógenes recibe del oráculo conlleva el de “conócete a ti mismo”, que es el que Sócrates recibe también en Delfos⁶ antes que él. La defensa a Diógenes gira entonces en torno a que, como Sócrates, su filosofía está fundada en una misión dada por el “dios Pítico” (es decir, Apolo). El cinismo, según argumenta Juliano, implica el “conócete a ti mismo”, pues, nos dice, “[los cínicos] pusieron como objetivo el vivir de acuerdo con la naturaleza, lo que no puede alcanzar el que desconozca quién y cómo es por naturaleza; pues el que desconozca quién es no sabrá, naturalmente, qué es lo que le conviene hacer, lo mismo que el que desconoce el hierro tampoco sabrá si tiene la propiedad de cortar o no [...]”

6 Según el relato que Platón reconstruye en la *Apología de Sócrates*, Querofonte, amigo de Sócrates, había ido a Delfos a consultar si Sócrates era el más sabio y la Pitonisa le respondió que nadie era más sabio (*Apología* 20e). Pero Sócrates, dice allí, sabe que no es sabio, y a la vez reconoce que el oráculo no puede no ser cierto. El enigma lo conmina entonces a buscar en sí mismo aquello que es la sabiduría, para lo que comienza por examinar a un hombre considerado sabio por sí mismo y por los demás, y prueba que no lo es. Prosigue del mismo modo con poetas y políticos hasta llegar a los artesanos, y ninguno de ellos sabe lo que cree saber. Es por eso que Sócrates decide mantenerse “no siendo sabio en la sabiduría de aquellos ni ignorante en su ignorancia” (22e). Pero si, por verdad oracular, sabe que es el más sabio, su sabiduría radica en saber que no lo es.

(IX 186a). En esta misma línea argumental, “probar todo con hechos y no prestar fe a las opiniones de los demás” (IX 191a), esto es, hacer de la filosofía un ejercicio absolutamente práctico, y un ejercicio, también, de indiferencia, fue la respuesta que Diógenes dio al oráculo.

El relato del exilio no solo establece de alguna manera una filiación con Sócrates sino que además combina todos los elementos propios del cínico y pone de relieve aquel que distinguirá indefectiblemente al perro de los otros filósofos, que es adulterar los valores. Esto explica por qué la figura de Diógenes funciona como mito de origen. No deja de llamar la atención, por otra parte, que, sea por esta dimensión mítica o por otra causa, las anécdotas protagonizadas por Diógenes sean las más populares. No sería exagerado afirmar que es su figura quien domina cierta vulgata del cinismo, lo cual implica que ha sido capaz de penetrar en el terreno de lo popular.

Pero también este mito de origen resume el gesto que el cínico representa respecto de cierta deriva de la filosofía socrática. El cínico lleva al extremo la figura de Sócrates, y es posible que sea Diógenes, entre los cínicos antiguos, quien mejor representa esto. Es por esa razón que, según Laercio, Platón lo llamaba *Socrates mainómenos*, “Sócrates enloquecido” (D. L. VI 53). De acuerdo con Foucault, cuyos estudios del cinismo se dirigen en buena medida a leer la relación con Sócrates, la filosofía socrática encuentra básicamente dos derivas: una, más desarrollada en la filosofía de Occidente, es la metafísica, otra, mucho más marginal, es la de la filosofía como práctica de vida. Dice:

[...] la cuestión que el cinismo, en el fondo, no dejó de plantear a la filosofía en la Antigüedad, y también en el cristianismo o el mundo moderno, la cuestión permanente, difícil, perpetuamente perturbadora, es la de la vida filosófica, el *bíos philosophikós*. [...] Desde el origen de la filosofía, y en el fondo quizás hasta nuestros días y a pesar de todo, Occidente siempre admitió que esta disciplina no es disociable de una existencia filosófica, y que su práctica siempre debe ser, en mayor o menor medida, una suerte de ejercicio de vida. En ese aspecto, la filosofía se distingue de la ciencia. Pero aunque plantea con contundencia, en su principio, que el filosofar no es una mera forma de discurso, sino también una modalidad de vida, la filosofía occidental [...] suprimió progresivamente, o al menos ignoró y mantuvo a raya, el problema de esa vida filosófica. [...] En esta perspecti-

va, el cinismo, como figura particular de la filosofía antigua pero también como actitud recurrente a lo largo de toda la historia occidental, plantea imperiosamente, bajo la forma del escándalo, la cuestión de la vida filosófica. (2017, pp. 246-249)

El cínico lleva al extremo la práctica socrática del dar cuenta de sí, en virtud de la cual el filósofo demuestra que su manera de vivir coincide con su prédica filosófica. Pero cuando la aparición del cínico es mediada por los textos, como es indefectiblemente el caso de lectores de veinticinco siglos después, es la *figura* lo que opera en las fuentes el efecto de “cuerpo visible” de esa filosofía. En este punto, en el que se erige como la vertiente antiacadémica de la filosofía socrática, se vuelve pasible, al mismo tiempo, de adquirir un carácter popular, plebeyo, porque el lector —el educando, incluso, si se quiere— no requiere en principio formación filosófica para captar el principio básico de abandonar las comodidades y ajustarse a la naturaleza. Tal parece que efectivamente los primeros cínicos tenían un modo de vida frugal y plebeyo, y Diógenes en particular y de manera emblemática; así también dice Luciano que los seguidores de los cínicos eran “gentes sin recursos” (Peregr. 15). También en este punto de coherencia entre práctica y prédica reside su extrema radicalidad: encarnar una vida de acuerdo con la naturaleza implica un modelo de vida escandaloso y hasta despreciable. Es a esto a lo que Foucault se refiere cuando dice que el cinismo

[...] es, para la filosofía antigua, el pensamiento antiguo, la ética y la cultura antigua en su totalidad, lo más difícil de aceptar. El cinismo es, por tanto, esa suerte de mueca que la filosofía se hace a sí misma, ese espejo roto donde el filósofo está destinado a la vez a verse y a no reconocerse (2017, p. 282).

Este lugar de espejo roto en que la filosofía se ve a sí misma despreciable a fuerza de llevar al extremo la práctica de la teoría es, en parte, lo que hace resurgir al cinismo en los siglos posteriores, después de que deja de practicarse como filosofía moral y de que, de hecho, dejan de existir los cínicos como tales. Tales sería los casos de Jean-Jacques Rousseau y Friedrich Nietzsche en momentos de sus vidas y obras en las que ellos mismos parecen configurar al cínico. Siguiendo la lectura que hace Nie-

hues-Pröbsting, se trata, en ambos casos, de momentos de experiencia radical de su propio pensamiento y también de cierto quiebre, sino con el círculo filosófico de la época (como es el caso de Rousseau que es despreciado por sus contemporáneos), con la cordura, como es el desafortunado caso de Nietzsche hacia el final de su vida⁷.

Como es de esperar de acuerdo con lo dicho hasta ahora, no son tanto los principios filosóficos cínicos lo que reaparece en la historia sino la figura del propio filósofo (o escritor, o artista) llevando hasta el límite la práctica de su teoría. Otros ejemplos de cinismo extemporáneo son dignos de mención, como la ironía contra el saber escolástico con la que Michel de Montaigne (1533-1592) escribe sus ensayos en primera persona, o la radical carnalidad de la práctica filosófica del Marqués de Sade (1740-1814). También es posible pensar de esta manera la irreverencia ante la institución arte de Marcel Duchamp (1887-1968) que, en 1917 con su *readymade* “*Fountain*” [“Fuente”]⁸, aparece materializada en un mingitorio exhibido en una sala de museo⁹. En estos ejemplos, la filosofía encuentra en la figura su versión más absolutamente práctica y su atajo a la teoría.

7 En el caso de Jean-Jacques Rousseau, Niehues-Pröbsting analiza el episodio relatado en *Las confesiones* del estreno de una de sus piezas teatrales en la que Rousseau se presenta con una apariencia rea y rechaza la pensión que le ofrece el rey en un gesto que sus contemporáneos, que ya lo llamaban irónica y despectivamente “el nuevo Diógenes”, leen como cínico y critican severamente. En el caso de Friedrich Nietzsche, analiza una serie de textos filosóficos y cartas, entre los que se encuentra, por ejemplo, una reescritura de la anécdota de Diógenes con la linterna a plena luz del día (que en la versión de Nietzsche no busca “a un hombre” sino a Dios), para explicar cómo la proyección del filósofo alemán en la figura del cínico significa el final de la Ilustración y la transformación del cinismo a la moderna concepción de “actitud” (2000, pp. 443-472).

8 Los *readymades* son las esculturas de bienes de consumo acuñadas por Duchamp, que son sacados de contexto y expuestos como obras de arte. La obra “Fuente”, en particular, fue presentada por Duchamp en una muestra organizada por la Sociedad de Artistas Independientes (The Society of Independent Artists) para desafiar la supuesta libertad artística que decían promulgar. En un trabajo propio, todavía inédito, hemos analizado esa obra como un gesto cínico en virtud de que la manera en que el propio Duchamp lo narra se asemeja a la anécdota en que Diógenes le arroja una gallina desplumada a Platón para impugnar su definición de hombre como “animal bípedo implume” (D. L. VI 40).

9 Para una lectura de Michel de Montaigne como cínico, ver el artículo “*Montaigne cynique? (Valeur et vérité dans les Essais)*” (1992) de André Compte-Sponville. Con

Tal como dijimos al principio, el cinismo ya no aparece en el mundo contemporáneo como un modo de vida, sino como una actitud. Así lo entiende Niehues-Pröbsting (2000), y es esta idea lo que a Peter Sloterdijk le sirve como puntapié para hablar del cinismo como un fenómeno “universal y difuso” (2014, p. 37). Excede a los objetivos de este trabajo explicar el proceso por el cual esto sucede, pero valga al menos su mención para advertir que la configuración del cínico en el mundo contemporáneo es francamente huidiza y, sin embargo, frecuente. Si esto es así, si el cinismo se configura en actitudes y no en anécdotas en las que se consuma una filosofía, es posible que la figura cínica, por una suerte de transmutación de los medios en fines, haya devenido en más que una mera vía de transmisión histórica.

Referencias

- Aristóteles. (2011). *Poética*. Traducción y notas de Eduardo Sinnot. Buenos Aires: Colihue.
- Auerbach, E. (2011). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de cultura económica.
- Bracht-Branham, R. y Goulet-Cazé, M. O. (2000). *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado*. Barcelona: Seix Barral.
- Compte-Sponville, A. (1992) “Montaigne cynique? (Valeur et vérité dans les *Essais*)” en *Revue Internationale de Philosophie*. vol. 46, n.º181 (2). pp. 234-279.

respecto al Marqués de Sade, su vinculación con el cinismo es explícita en *Filosofía en el tocador* (2016), un diálogo filosófico en el que una aprendiz es iniciada en la práctica de todo tipo de “voluptuosidades” por el “cínico Dolmancé” (p. 5). En el caso de Duchamp, su figura es directamente ligada al cinismo por Maurizio Lazzarato: “La crítica de arte compara el estilo de vida de Duchamp con el dandismo, mientras que su comportamiento se acerca más bien al de los filósofos cínicos, especialmente a lo de su intervención en el espacio público (provocación iconoclasta, impacto, erotismo —especialmente el erotismo—, juegos de palabras, humor, etc.)” (2014, p. 43).

- Diógenes Laercio. (2007). *Vidas de los filósofos ilustres*. Traducido por Carlos García Gual. Madrid: Alianza.
- Eggers Lan, C. (2007). “Introducción” en PLATÓN, *Diálogos IV. República*. Madrid: RBA-Gredos.
- Foster, H. (2001). “El arte de la razón cínica” en *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2017). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- García Blanco, J. (1982). “Introducción general” en Juliano, *Discursos I-IV*. Madrid: Gredos.
- Huysen, A. (2001). “The return of Diogenes as Postmodern Intellectual” en P. Sloterdijk, *Critique of cynical reason*. University of Minnesota Press.
- Juliano. (1982). “Contra los cínicos incultos” en *Discursos VI-XII*. Trad. José García Blanco. Madrid: Gredos.
- Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Madrid: Ediciones Casus-Belli.
- Luciano de Samósata. (1990) “Sobre la muerte de Peregrino”. *Obras III*. Trad. Juan Zaragoza Botella. Madrid: Gredos.
- Mársico, C. (2019). *Cínicos*. Galerna.
- Martín García, José. (2008). *Los filósofos cínicos y la literatura moral serio-burlesca*. Madrid: Akal.
- Niehues-Pröbsting, H. (2000). “La recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración” en Bracht-Branham, R. y Goulet-Cazé, M. O. (eds.), *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado*. Barcelona: Seix Barral.

Platón. (2007). *Diálogos I. Apología de Sócrates*. Traducido por J. Calonge Ruiz, E. Lledo Íñigo y C. García Gual. Madrid: RBA-Gredos.

Sade, Marqués de. (2016). *Filosofía en el tocador*. Traducción, introducción y notas de Oscar del Barco. Buenos Aires: Colihue.

Sloterdijk, P. (2014). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)

Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



La poesía como dispositivo para la historia del arte

Mariana Robles*

Pensar no es poseer objetos de pensamiento,
es circunscribir con ellos un dominio por pensar,
que no pensamos todavía.
Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*

Pienso que las artes son –entre otras cosas–
un camino hacia la historia.
El intelecto informa pero la emoción –el sentimiento–
no responderá (en especial a hechos sobre acontecimientos
demasiado distantes o vastos para ser experimentados
directamente a través de los sentidos) a menos que la imaginación
nos aporte una visión de ellos, presente (haga presente)
lo no atestiguado, dé carne a lo abstracto.
Denise Levertov, *The Poet in the World*

Y podríamos usar una metáfora mendaz
o rehusarle el púlpito
a toda esta pietá naturalista,
traer aquí al unicornio o a la gárgola
o cavar los túneles del topo de la Historia.
Ángel Oliva, *Ese general Belgrano y otros poemas*

La poesía en el flujo de la historia

A continuación, investigaremos el modo en que la poesía puede relacionarse con la historia del arte y de qué manera, también, puede convertirse en una posibilidad narrativa. Para abordar el problema de la historia del arte y sus cualidades narrativas es interesante abordar el problema de la ciencia y atender a Didi-Huberman:

*Universidad Nacional de Córdoba | marianoble@yahoo.com.ar

Los libros de historia del arte saben, sin embargo, darnos la impresión de un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado sin resto. Todo en él parece visible, discernido. Fuera del principio de incertidumbre. Todo lo visible parece leído, descifrado según la semiología asegurada –apodíctica– de un médico. Y todo ello hace, dicen, una ciencia, una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente, de que es un espejo exacto o un cristal transparente y de que, en el nivel inmediato (“natural”), o bien en el trascendental (“simbólico”), habrá sabido traducir todos los conceptos. Finalmente, que todo pega perfectamente y que todo coincide en el discurso del saber. Poner la mirada sobre una imagen del arte se convierte entonces en saber nombrar todo lo que vemos –de hecho: todo lo que leemos en lo visible–. Hay en ello un modelo implícito de la verdad que superpone de manera extraña el *adaequatio rei et intellectus* de la metafísica clásica a un mito –positivista en sí mismo– de la omnitransductibilidad de las imágenes. (Didi-Huberman, 2010, p. 13)

Las palabras de Didi-Huberman, sobre la “historia del arte”, dan cuenta de cómo la disciplina histórica se convirtió en una configuración cerrada, un saber establecido y, también, podríamos decir, endurecido. Lo que el autor manifiesta, de manera crítica, es el modo en que la historia del arte se solidificó; “un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras”, “una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente”, “un espejo exacto o un cristal transparente”, “la mirada sobre una imagen del arte se convierte entonces en saber nombrar todo lo que vemos”. La historia del arte, tiene esas características, esas cualidades cerradas sobre sí mismas. Pero Didi-Huberman, también, dirá lo siguiente:

Hay un sistema en Vasari, pero es un sistema resquebrajado. Nosotros, que hemos heredado esta brillante historia del arte y su estatus por fin liberado, también hemos heredado la fisura. Por eso la debemos analizar. (Vasari, 2010, p. 93)

El “sistema en Vasari” de la historia del arte “es un sistema resquebrajado” y “hemos heredado la fisura”, de tan endurecido se ha “resquebrajado”.



En este punto, sería interesante hacer algunas preguntas ¿Qué hacer con esa fisura? ¿Hay, en esa fisura, un lugar para la poesía?

Más adelante, en ese mismo libro Didi-Huberman escribe algo que nos servirá para responder esas preguntas, en el contexto de nuestra investigación: “El historiador del arte cree, tal vez, guardar para sí mismo y salvaguardar su objeto encerrándolo en lo que llama una especificidad”. (Didi-Huberman, 2010, p. 49)

Los historiadores del arte como Vasari, Panofsky o Gombrich, en algún sentido o desde esta perspectiva, endurecieron la historia del arte “encerrándola” en su “especificidad”. Abrir esa condición cerrada y ponerla a dialogar, tramarla, con otras disciplinas puede ser un primer paso para convertir “la fisura” heredada en un espacio de pensamiento y, también, un espacio de escritura sobre artes visuales. Una colaboración de diferentes modos de escritura, de relaciones con la imagen, capaces de ofrecer otras miradas; crear alternativas a ese “modelo implícito de la verdad” heredado. Los vínculos interdisciplinarios son, en ese sentido, importantes para abrir esa trama cerrada, ese “objeto” que ha sido encerrado.

En esa “fisura” la escritura poética aparece en el nudo conceptual y material de la historia del arte, proponiendo una tensión disruptiva en el engranaje que articula los conceptos dados y naturalizados (lo que Didi-Huberman llama “modelo implícito de verdad”). La propuesta consiste, particularmente, en develar formas de escrituras poéticas que, de alguna manera, se solapan o esconden en las narrativas históricas del arte, pero también sistematizan y propician vínculos concretos y novedosos entre poesía y artes visuales. Un caso que analizaremos es el del arqueólogo e historiador del arte alemán Winckelmann y las observaciones que Goethe realiza sobre su escritura.

Como veremos, Goethe admite, en la introducción a un texto canónico *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos* de Winckelmann, lo siguiente:

Por más que también consagrara Winckelmann atención en sus lecturas de los clásicos a los poetas, no descubrimos, sin embargo, en un exacto examen a los poetas, no de sus estudios y su vida, ninguna inclinación particular a la poesía, y hasta cabría decir más bien que esa aversión a ella en lo que acá y allá deja traslucir, pues su predilección por los antiguos cantos de iglesia luteranos corrientes, y de hecho de que aún en Roma poseyese

uno de esos antifonarios auténticos, da testimonio de un buen alemán, castizo, pero no precisamente amante de la poesía.

Los poetas clásicos parecen haberle interesado, primero a título de documentos de las lenguas y las literaturas clásicas, y después como testimonios para el arte plástico. Por lo cual es tanto más prodigioso y grato verle salir a escena como poeta él mismo, y en verdad cual poeta de raza, inconfundible en sus descripciones de estatuas, y eso hasta en sus últimos escritos. Mira con los ojos, capta con el sentido obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras. Lo magnífico perfecto, la idea de donde brotó aquella figura, el sentimiento que su contemplación despertó en él, deben comunicárselo al oyente, al lector, y al exhibir ahora toda la gama de sus aptitudes se ve obligado a atacar por su lado más vigoroso y digno lo que delante tiene. Debe ser poeta, aunque no piense en ello, quíeralo o no lo quiera. (Goethe, introducción en Winckelmann, 1985, pp. 24-25)

Más allá, del interés específico de Winckelmann por la poesía, nos dice Goethe, es “la contemplación” de las obras de arte mismas lo que lleva al historiador a escribir poéticamente. Considerando la observación de Goethe, la historia del arte tiene la capacidad de convertirse en un torrente escritural por donde la poesía transcurre. La poesía, en este caso, toma por sorpresa a quien escribe, a quien quiere “abarcarlas con palabras,” por ejemplo, a las estatuas. Lo poesía “alumbra” la escritura de la historia del arte. Para Goethe que la poesía sea un rasgo de la escritura de la historia del arte se vincula con el hecho de la mirada, que “capta [...] obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras”. En el “irrefrenable impulso”, pareciera ser donde el mecanismo de traducción desde la obra de arte a la escritura excede el aspecto estrictamente representativo para indagar en lo poético. Del objeto al lenguaje y viceversa, mucho más que una operación estrictamente técnica y mecánica. En este sentido, la configuración entre lenguaje, tiempo y obras de arte, no es ni transparente ni lineal “quíeralo o no lo quiera” el historiador, como afirma Goethe. En este sentido Heidegger escribe:

La Poesía no es ningún imaginar que fantasea el capricho, ni es ningún flotar por la mera representación e imaginación irreal. Lo que la Poesía,



como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía. (Heidegger, 2018, p. 95)

Entre “la fisura” heredada de la historia del arte y el “quíralo o no lo quiera” del historiador, postulado por Goethe en los textos de Winckelmann, aparece la “desgarradura” que es la “Poesía”, según Heidegger.

Por otra parte, si consideramos, algunos aspectos de la *écfrasis*, resalados por Angélica Tognetti, podríamos admitir que un sustrato *ecfrástico* subsiste en la narración de Winckelmann, según Goethe.

Consideramos la siguiente definición, la *écfrasis* como traducción:

En primer lugar, es posible afirmar que ambos se definen como dos prácticas textuales en las que se da una traslación desde un código derivado: por un lado, la traducción es una labor del lenguaje en la que se da un paso de una lengua de origen a una lengua derivada con el intento de que esta última sea análoga o simétrica a la primera; por otro, la *écfrasis* es un constructo poético en el que se da un desplazamiento desde un sistema representativo, el de la obra de arte visual, hacia un segundo sistema, el poético, con el objetivo de establecer una correspondencia entre ambos. (Tognetti, 2016, p. 9)

Comparando la definición de Tognetti con las observaciones de Goethe sobre Winckelmann, encontramos una relación: “Mira con los ojos, capta con el sentido obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras”. El desplazamiento desde la observación a la escritura, sugiere una experiencia de traducción *ecfrástica* en el desarrollo de una narrativa descriptiva. Si, la *écfrasis* subsiste en la historia del arte, entonces, la “Poesía” como “desgarradura” abre el lenguaje de la historia del arte, en el “alumbramiento”.

Podríamos admitir, con Gilles Deleuze y Félix Guattari, en la definición que ambos ofrecen sobre el concepto de “rizoma”, que entre la narrativa histórica y sus objetos no hay una relación de “calco” sino más bien de “mapa”. Una configuración material particular que permite enunciar un territorio fuera de la esquematización lineal del tiempo y el lenguaje.

El rizoma es una antigenealogía. [...] Otra cosa es rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es porque está enteramente dirigido a la experimentación derivada de la realidad. El mapa no reproduce el inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza. [...] Se puede dibujar sobre un muro, concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación. Puede ser uno de los caracteres más importantes del rizoma, tener siempre múltiples entradas; en este sentido, la madriguera es un rizoma animal y permite una neta distinción entre la línea de fuga como túnel de desplazamiento y los estratos de reserva o de habitación. Un mapa tiene entradas múltiples, contrariamente al calco que vuelve siempre a “Lo mismo”. (Deleuze y Guattari, 2020, pp. 31-32)

La poesía no solo podría ser pensada como “mapa” en el contexto de la historia del arte, sino que también puede trasladar su propia condición “rizomática” a la configuración histórica de las narrativas artísticas, entre el lenguaje y el tiempo. Reinventarla como dispositivo “rizomático”, en esa narrativa temporal “fisurada” como alternativa al “calco” propuesto por los historiadores del arte canónicos (“Vasari, Panofsky, Gombrich”) como relación de correspondencia y representación. Configurar un “mapa”, de “múltiples entradas”. Abrir, porque el “mapa” es “abierto”, las obras de arte visuales, y descubrir sus “múltiples” sentidos. Por otro lado, todas estas nociones, figuras y conceptos alimentan la idea de un paradigma literario que sobrevuela todas estas implicancias. El “rizoma” podría devenir paradigma literario y viceversa como un programa crítico, pero al mismo tiempo propositivo de la escritura sobre artes visuales, en el contexto del “fin de la historia”.

Más adelante, veremos cómo esa misma matriz “irrefrenable y rizomática”, en tanto coincidencia, entre múltiples traducciones y relaciones, entre obras de arte y narrativa histórica, aparece en la escritura de Aby Warburg. En los escritos warburgianos las significaciones rondan, sin jamás detenerse. Se encuentran en constante movimiento, en las geografías no-homogéneas del inconsciente poético, de la historia del arte.

Historia del arte y poesía, entonces, conforman dispositivos narrativos capaces de potenciar las significaciones de una obra de arte visual. El cruce entre ambas resulta propicio para generar maneras alternativas dentro de la historia del arte, en diálogo con las imágenes, pero especialmente como un dispositivo para descubrir lo que permanece en “la fisura” y “el desgarramiento”. No sería tanto construir nuevas formas narrativas sobre artes visuales sino, más bien, propiciar una trama, un engranaje no lineal, alejado, como decíamos, de premisas y categorías *a priori*. La propuesta, en este punto, consiste en crear un dispositivo lingüístico, donde *écfrasis* y “rizoma” (el rizoma como una aproximación al paradigma literario) ingresen en las fisuras de la historia para encontrar en su interior un lenguaje oculto y subterráneo, capaz de emplazarse en lo desgarrado.

Por “dispositivo” entendemos aquello que, Giorgio Agamben define en sus diferentes aspectos:

el dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo lingüístico como lo no lingüístico: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre estos elementos. (Agamben, 2016, p. 9)

La definición de “dispositivo” proporcionada, permite vincular elementos “heterogéneos” en un discurso. En nuestra versión, sería más que un discurso, sería, en todo caso, una narrativa donde intervienen, según los términos de la “traducción” elementos de naturaleza distinta; “lo lingüístico como lo no lingüístico” porque el territorio donde esa narratividad opera es una geografía “fisurada” y “desgarrada”. En ese “dispositivo”, la poesía aportaría una serie de figuras vinculadas a la experiencia de quien escribe, a la percepción, a la descripción y al contexto, velado por los criterios de pureza y homogeneidad de la historia del arte. En tanto, dicha historia, se origina en ese contexto de nacimiento de las categorías modernas de racionalidad y se desarrolla bajo ese criterio.

La escritura poética, en el campo de la historia del arte, entonces, permitiría producir nuevas estrategias y marcos teóricos para pensar, en el contexto de la contemporaneidad, las artes visuales. No solo nuevas maneras de escribir sino, también, reescribir cada una de ellas, desordenar los relatos naturalizados o reinventarlos. Mirar con la “Poesía”. Bocetar

“mapas” rizomáticos y con ello, dar un lugar, incluir, otras obras de arte y experiencias artísticas, no consideradas en la historia canónica. Mirar y escribir, desde otras perspectivas. Sugerir alternativas para aquellas que se han cerrado en el “calco”, en los “dispositivos” de “calco”, de representación lineal. El “dispositivo” poético se dispone, entonces, en el seno de ese movimiento de heterogeneidad y singularidad.

Es importante tener en cuenta el carácter singular, “inefable” en términos de Goethe, de las obras de arte. Un núcleo, capaz de ser captado por la poesía que aparece de manera no controlada en la escritura del historiador. Es importante, seguir insistiendo sobre esa singularidad, lo “inefable”, que se cuele como escritura poética en las “descripciones”. Es factible, entonces, considerar lo “inefable” en la narración histórica, que se manifiesta en la configuración del “dispositivo” y las condiciones heterogéneas de dicho mecanismo conceptual. El “dispositivo” poético, por lo tanto, permite el encuentro entre poesía y artes visuales, porque siguiendo a Agamben todo dispositivo reúne tanto “lo lingüístico como lo no lingüístico”.

Una forma de expresar lo “inefable”, también, puede ser el texto de Fairfield Porter sobre una obra de William de Kooning, citado por John Ashbery: “El significado es justamente que las pinturas no tienen significado... Dejan un vacío tras de sí, un vacío de logros, de trascendencia y de autenticidad”. (Porter, citado en Ashbery, 2023, p. 8)

Ese “vacío”, dispone el pensamiento, dispone la obra de arte al poema. Porque la ausencia de significados direccionados hacia una respuesta ofrece la posibilidad de “abertura”, en los términos del “dispositivo”. Poesía y artes visuales se constituyen, por lo tanto, como comunidades de saberes heterogéneos que sobreviven mutuamente en el devenir de sus singularidades, de lo “inefable”. Esa característica, permite que surjan modos de “colaboración” entre disciplinas diversas como son poesía, arte e historia del arte, en una aproximación investigativa y metódica. No un intercambio de técnicas o saberes específicos para la consolidación de vínculos interdisciplinarios sino, más bien, una mezcla, que se actualiza y repone con cada nueva “mirada”, en cada mirada que escribe.

En sus *Cartas a Rodin* el poeta Rainer María Rilke, escribe:

Crear una obra de arte consiste en insertar su objeto en la extensión, de una manera más íntima, mil veces más estricta, hasta el punto en que sea imposible perturbarla cuando se la intente conmovier. Si en el mundo la

cosa es determinada, en el arte debe ser menos todavía: sustraída a todo accidente, desprendida de todo pronombre, arrebatada al tiempo y librada al espacio, adviene permanente, espera la eternidad. (Rilke, 1982, pp. 88-89)

Figuras del lenguaje y materia, un “dispositivo” vital capaz de alojar cualidades heterogéneas, nutriéndose en la fuente inagotable de las imágenes, “objetos en la extensión”. La escritura poética no se impone sobre la historia del arte, no viene a reemplazarla, sino que, más bien, se cuela entre sus palabras y sus “vacíos”. Así como las obras de arte se insertan en la “extensión del espacio”; la poesía se inserta en la “extensión” de la historia. Nos aproximamos a la idea de que la poesía comparte con la filosofía una especial capacidad para construir métodos, pero también para desarmarlos o reinventarlos.

La poesía, en el espectro de la historia del arte tiene, entonces, la tarea de desactivar redes de poderes discursivos, supuestos naturalizados y paradigmas fosilizados, todo aquello que siempre asumimos como dado. La manera en que la poesía actúa, es decir, el modo en que logra todas estas cosas no coincide estrictamente con las modalidades de la crítica filosófica o la especulación teórica. La poesía logra su cometido sin proponérselo, como Goethe leía en Winckelmann, no hay en su horizonte una finalidad, simplemente le debe esa cualidad disruptiva a su propio devenir en “la fisura” y “el desgarramiento”, a la indescifrable y compleja cualidad de su presencia; ofreciendo a las conquistas de los saberes establecidos un espacio conceptual de desequilibrio e incertidumbre.

La tarea de recuperar diversas singularidades que fueron silenciadas u opacadas por esas metodologías homegeneizantes es una tarea *a posteriori*, un artificio lúdico y probable, para acceder al laboratorio de otras formas de teoría, no una restauración de las formas tradicionales, sino un desacomodamiento de sus clasificaciones para dar lugar a la experimentación y la especulación poética.

Modelos literarios para el fin de la historia

La relación entre poesía e historia podría desencadenarse, volverse protagonista, en el escenario actual de la crisis y legitimación de los discursos históricos. Concretamente, en relación a la idea de “fin del arte” que pro-

pone Arthur Danto. En dicho contexto, la poesía tiene posibilidades de convertirse en la premisa conceptual del fin de los tiempos, brindando una perspectiva propositiva, una mirada afirmativa, sobre los modos de pensar las narrativas históricas, de las artes visuales.

Reconociendo y aceptando la decadencia del relato histórico y, al mismo tiempo, irrumpiendo en ese escenario de ruinas, con una red de vínculos interdisciplinarios, la poesía permite configurar un nuevo escenario. Un ciclo de narrativas validas que involucran devenires temporales en un dispositivo rizomático, en una figura de heterogeneidades. Ya no en el contexto de la historia, sino más bien en el de las historias plurales, emergentes y no-lineales.

En consonancia con diversas obras visuales y con la ayuda del dispositivo rizomático, podríamos imaginar una atmósfera propicia para contar historias y no la Historia, relatos heterogéneos que involucren tradiciones, ficciones diversas y estilos.

A partir de la crisis de las narrativas históricas, o fin de la historia, se vuelve factible reconocer, entonces, la vacuidad de las narrativas teleológicas, su inconsistencia formal frente a las “fisuras” que la constituyen. La historia del arte se presenta como el fin de una narrativa atravesada por la noción de tiempo lineal, esa concepción de tiempo que presenta la “fisura”.

Recordemos que, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*, Danto admite que esa historia del arte, en el marco de la crisis de las narrativas históricas, llegó a su fin, pero no el arte. Otras formas de narrativas contenidas en las obras podrían producir otros discursos, poéticas o escrituras.

Una historia había finalizado. Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra “muerte”), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como una etapa siguiente. Lo que había llegado al final era esa narrativa, pero no el tema de la narrativa. (Danto, 1999, pp. 26-27)

Surge en las afirmaciones de Danto un hiato, dos dimensiones extraviadas que se desvinculan. Un procedimiento que implica aceptar la cualidad meramente material de las obras y un devenir abstracto de las

intervenciones conceptuales, en el contexto de las narrativas históricas en el campo del arte. “Cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa.” Lo que implica es la posibilidad de un arte liberado de aquella narrativa. Pensamos entonces con el dispositivo rizomático que el fin de la historia no implica el fin de todos los relatos. La poesía puede, en el sentido en que Heidegger plantea la “Poesía”, “alumbrar” los “desgarramientos” o como dice Didi-Huberman “la fisura”.

Lo que Danto manifiesta es que, en la contemporaneidad, las artes visuales seguirían su camino mientras el relato histórico llega a su fin, se detiene para siempre.

En cierto sentido la vida realmente comienza cuando la historia llega a un fin [...]. En el género alemán de *Bildungsroman* –novela de formación y autoconocimiento– la historia es narrada por medio de las etapas a través de las cuales el héroe o la heroína progresan en el camino del autoconocimiento. [...] Esa conciencia, a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, “el primer día del resto de su vida”, utilizando una de las frases corrientes de la filosofía *New Age*. La temprana obra maestra de Hegel, *La fenomenología del espíritu*, tiene forma de *Bildungsroman*, en el sentido de que su héroe, *Geist*, atraviesa una serie de etapas con el fin de alcanzar el conocimiento, no solamente sobre lo que es el conocimiento mismo, sino también, de tomar conciencia de que su conocimiento podría ser vacío sin esa historia de contratiempos y entusiasmos inapropiados. (Danto, 1999, p. 27)

El texto de Danto, también, es propositivo y reaviva una conexión vital de las obras de arte visuales, “la vida realmente comienza cuando la historia llega a un fin”. Lo que finaliza es un modo de narrar, suponiendo que ese modo de contar la historia se despliegue como una “novela”. Un desarrollo inevitable acontece intrínseco a su forma literaria, en este caso la *novela*. Surge una pregunta que, de alguna manera, venimos respondiendo pero que se vuelve patente ahora, ¿Qué posibilidades existen de buscar otro modelo literario para la historia, ya no la “novela”, sino la poesía?

Aceptamos con Danto que ese modelo de historia concluyó y con esa etapa de culminación asumimos la importancia de otras formas de escri-

tura en los procesos contemporáneos y nuevos discursos. Pero discutimos la consecuencia que arrastra el “fin de la historia” en términos de vacuidad discursiva. Lo que nos interesa pensar ahora en relación a la poesía y a la historia del arte consiste en otras formas de ofrecer a las obras de arte modelos narrativos poéticos, dispositivos rizomáticos, capaces de considerar la cualidad singular o “inefable” de las obras.

Desde la *écfrasis* a los dispositivos rizomáticos, se despliega una variedad de capas de sentido que permiten descubrir restos poéticos, mencionados por Goethe; lo poético en la narrativa histórica. Una narrativa de lo visual intraducible, al paradigma matemático, y al modelo cientificista de la historia del arte. Es en el fin de la historia donde esa narrativa visual potenciada por la poesía, antes subyacente, donde otra forma de escribir y narrar, es posible. La poesía aparece cuando la historia exhibe su “fisura” en el fin de su tiempo.

El modelo poético, que se desprende del paradigma literario, se manifiesta como dispositivo rizomático y se presenta tanto en poemas *ecfrásticos* como en textos teóricos. La lectura de esos aspectos narrativos, en el contexto de la historia del arte, nos permite descubrir una forma del lenguaje que siempre estuvo agazapada en las representaciones de la ciencia y los sistemas de verdad. Reconocer esa trama de sentido es darles continuidad a las narrativas sobre artes visuales pero sin la estructura legitimadora de la historia general del arte, es atender a las singularidades y sus irregularidades. De esta manera, el hiato entre lenguaje y obras, entre “lo lingüístico como lo no lingüístico”, se torna vital para pensar, también, el tiempo y su relación con las obras de arte visuales.

Deberíamos aceptar, también, que la historia probablemente no sea una mera estratificación abstracta de conceptos muertos, sino que puede ser leída como el gran poema del arte. Un poema que recupera y cuida de las imágenes que la conforman, de las obras de arte que habitan en la historicidad. Es ella, la historia del arte, un reservorio inagotable de relatos “abiertos” para nuevas lecturas, con nuevas posibilidades interpretativas, imposible de clausurar.

En lo que resta del artículo, el ejercicio consistirá en reconocer a la poesía en un vínculo vital con la historia del arte, considerando algunas nociones de *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, los aportes de Georges Didi-Huberman sobre la noción de tiempo en la historia del arte, el con-

cepto de “ablandamiento” de Martín Heidegger en *El Ser y el Tiempo* y, por último, los vínculos entre poesía e historia con María Zambrano.

Poesía, historia del arte y montaje

¿Qué tipo de relatos pueden pensarse con los dispositivos rizomáticos, entre “lo lingüístico como lo no lingüístico”, entre poesía y artes visuales?

Uno de los abordajes posibles, como ya anunciamos, se sugiere en las investigaciones realizadas por el historiador del arte Aby Warburg, erudito alemán interesado por la “supervivencia” de lo pagano en las formas “civilizadas” del arte moderno. Entre sus aportes metodológicos, Warburg recurre a una “«ciencia sin nombre»: una apuesta que consistiría, ante todo, en pensar la imagen sin esquematizarla”. (Warburg, 2018, p. 179)

Una heurística de investigación visual para alojar las insistencias y recurrencias del “*pathosformel*”. Warburg no solo prestó una obsesiva atención a la singularidad en detrimento de lo general, sino que también encontró un refugio material para alojarla: una guarida de diversos imaginarios temporales y de materiales diversos. La metodología de Warburg se torna fundamental para detenerse en los campos heterogéneos, en los cruces interdisciplinarios propiciados por sus investigaciones. A diferencia de Danto, Warburg no pensó nunca la historia en términos lineales, en un “fin”. Mucho antes, inclusive, que la filosofía contemporánea, el historiador del arte alemán encontró claves para otros vínculos posibles entre la historia e imágenes, entre “lo lingüístico como lo no lingüístico”. Su obra es vasta y monumental, solo hablaremos en este contexto de aquellos puntos que nos permiten potenciar las cuestiones planteadas en relación a la poesía como dispositivo rizomático, especialmente su experimento visual denominado *Atlas Mnemosyne*. Ese proyecto visual nos permite encontrar líneas de interés para reflexionar sobre el problema entre poesía e historia del arte. Para pensar la historia del arte como poema.

Atlas Mnemosyne es un libro-artefacto que reúne un gran número de los paneles dispuestos por Warburg en su biblioteca. El volumen repleto de imágenes, como un catálogo de una exposición, se presenta como un archivo, donde cada figura se sustrae de su tiempo para conceder a sus formas la potencia de los tiempos posibles. En la disposición de las imágenes, el tapiz de obras de arte se organiza en torno a una relación de pares y no de jerarquías. Las agrupaciones del *Atlas Mnemosyne* fueron

ideadas según características visuales que incluyen tramas, gestos, pliegues, detalles, ornamentos y otros patrones visuales. El libro se presenta como un mecanismo singular, un artilugio narrativo con características visuales que lo hace diferir, sustancialmente, de la cronología lineal, de las narrativas históricas.

Esta colección de imágenes, central en las investigaciones de Warburg, se constituye de diversas láminas y breves anotaciones que recorren las páginas, insistiendo en la condición singular de las piezas artísticas recopiladas. La historia del arte como una cartografía heterogénea y con “irregularidades” que adquiere, ella misma, la dinámica de una obra visual. El *Atlas Mnemosyne* es un dispositivo rizomático que replica sus mecanismos lúdicos como el *collage* o el montaje.

En el montaje del *Atlas Mnemosyne* subyace todo el programa escritural de Warburg, un compilado de imágenes desclasificadas, potenciadas en sus detalles que pierden su condición estática en el tiempo.

En este sentido, *Atlas Mnemosyne* es un proyecto fundamental en relación a las imágenes y sus relatos porque agrupa, en su configuración visual, las estrategias de un historiador pero también las de un artista. Es ambas cosas al mismo tiempo, ajeno a las definiciones disciplinarias, el *Atlas Mnemosyne* refuerza las cualidades de ambas disciplinas; concediendo al método histórico la perspectiva, por momentos, de un artista. La obra de Warburg como historiador no solo se parece sino que, también, podría confundirse con algunas obras de arte, con los *collages*, por ejemplo, las obras surrealistas de Max Ernst o con algunas invenciones de los cubistas como Juan Gris y Georges Braque o el dadaísmo. Un aporte interesante sobre la definición, en relación a los *collages* de Max Ernst, dadaístas y surrealistas, lo ofrece Hal Foster:

Un factor determinante en su forma de entender su propósito: el *collage* desestabiliza “el principio de la identidad” y hasta deroga el concepto de autor.

Esta definición, más que una mera reiteración de Lautréamont, es fundamental para el surrealismo, ya que implícitamente caracteriza la imagen surrealista como una trans-valoración del *collage* dadaísta. Para el dadaísmo, el *collage* funcionó como montaje subversivo de materiales sociales, contruidos y ubicados en el mundo (por ejemplo, juntando el arte ele-

vado con las formas tomadas de la cultura de masas). En cambio, para el surrealismo es más bien un montaje desestabilizante de significantes psíquicos conductivos (por ejemplo, de escenarios fantasmáticos y eventos enigmáticos) asociados al inconsciente. Frente a la referencia social del *collage* dadaísta, la imagen surrealista profundiza la dimensión inconsciente: la imagen se vuelve montaje psíquico tanto temporal como espacial (en su acción diferida), endógenos además de exógenos (en sus fuentes), subjetivos y también colectivos (en su significado). (Foster, 2008, p. 148)

Las características detectadas por Foster son aplicables al *Atlas* de Warburg, “el principio de la identidad” y la derogación del “concepto de autor”. Una combinación del *collage* dadaísta y surrealista se manifiesta, en el libro del historiador del arte, convirtiéndolo en un artefacto visual de escritura. En *Atlas Mnemosyne* aparecen juntos “arte elevado con las formas tomadas de la cultura de masas” pero también “la dimensión inconsciente” profundizada por los surrealistas. En esa configuración del *collage* es donde lo temporal adquiere su potencia, pero también lo que Didi-Huberman adjudica a una cualidad móvil:

Se diría que Warburg trató de hacer con la noción lo mismo que con todo lo demás: no petrificar nada, pensarlo todo desde el punto de vista de la puesta en movimiento”. (Didi-Huberman, 2018, p.302)

La combinación de tiempo en el *collage* responde a la posibilidad de “no petrificar nada” dar lugar al movimiento, a las combinaciones posibles del tiempo y sus materiales.

Lo heterogéneo habita por esencia en el *collage*, materialidades distintas colaboran en la generación de una imagen que no esconde su procedencia disímil: “el acoplamiento de dos realidades”, por el contrario, hace de ella una morfología extraña y sin referencia. El *collage* es un dispositivo rizomático donde las dimensiones de lo diverso se encuentran en lo discontinuo o lo continuo acoplado. El *Atlas Mnemosyne* como *collage* de la historia permite difuminar la unidad regular del paradigma matemático. El procedimiento del investigador se emparenta con las mezclas impuras de materiales y de tiempos, entre “lo lingüístico y lo no lingüístico”. Un *collage*, donde el origen temporal de las obras de arte, tiene apariciones discontinuas, pero también momentos superpuestos entre principio y “fin”.

Donde una imagen nace, otra muere permaneciendo, al mismo tiempo, en latencia; reinventándose, en el mismo momento que muere y nace o nace y muere. El tapiz posibilitado por el *collage*, la red de relaciones, donde la contradicción tiene lugar, donde las tensiones son un motor de creación.

El investigador concede monumentalidad del dispositivo rizomático y cognitivo, aunque también es capaz de reconocer las “fisuras” de la narrativa histórica. La diferencia con el historiador clásico es que no reduce el detalle a una estructura general, por el contrario, el tiempo estalla en la comparación; la red siempre es actual porque los tiempos se acoplan como en un *collage*. Un sistema de comparaciones y relaciones que organiza la red de tiempos, capaces de moverse, “no petrificarse”, en un único tiempo.

Observamos que, para Warburg, los procedimientos del historiador se emparentan con las operaciones procedimentales de los artistas. El lenguaje no instala, en primer lugar, categorías *a priori*, sino que, a su manera, se enreda en las obras de arte, como se enredaba la poesía en los escritos de historia del arte de Winckelmann.

Siguiendo estas ideas, no solo la técnica de *collage* nos permite admitir el factor dislocado de la disciplina histórica en Warburg sino también aquello que aparece como efecto de un montaje. Tanto el *collage* como el montaje son ensamblajes técnicos que surgen en el contexto de las vanguardias artísticas como reacción a la mirada homogeneizante de las narrativas históricas condicionantes. Sobre el concepto de montaje Didi-Huberman, refiriéndose al *Atlas Mnemosyne* y en relación con su temporalidad, escribe:

El montaje –al menos en el sentido que aquí nos interesa– no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de los “planos” discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de desplegar visualmente las continuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia. (Didi-Huberman, 2018, p. 430)

Didi-Huberman afirma, entonces, que el “montaje” no es una “creación artificial”, sino que enfatiza que la idea de la discontinuidad, y no la continuidad como creíamos, es una condición de la historia. Comparando la dimensión del tiempo en la historia con el descubrimiento poético de Goethe en Winckelmann, podríamos advertir que el período denominado por Danto como “la era del arte” se afirma en la capacidad para crear

artificios y que se advierte en la subsistencia de un argumento dinámico, persistente.

Danto, por su parte, también se refiere al *collage* como un elemento de suma importancia:

El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es el encuentro entre dos realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes en un plano ajeno a ambas. (Danto, 1999, p. 28)

A diferencia de Danto, a Warburg el *collage* le permitía pensar su “contemporaneidad” pero no como eslabón desprendido de las narrativas históricas sino como premisa de toda temporalidad que se despliega en las obras de arte (y en todas las imágenes). Tanto en el *collage*, como en el “montaje”, los compartimentos estancos de épocas establecidas, según criterios históricos como Antigüedad, Edad Media, Moderna y Contemporánea, se disuelven. Las imágenes traen consigo no solo el tiempo sino también aquello íntimo que las anima en una vida interior perdurable pero mutable, lo “inefable”. El *Atlas Mnemosyne* permite a cada combinación superpuesta en el *collage* actualizarse, otorgando un nuevo sentido a las obras de arte. Escribe Didi-Huberman:

El arte está en el centro del remolino de la civilización. Lo cual exige ya un desplazamiento radical del saber sobre el arte y, por tanto, del saber mismo: Warburg prolongó la apuesta nietzscheana por una filología capaz no solo de examinar el arte desde la óptica de la ciencia sino también “examinar la ciencia desde la óptica del artista”, o incluso “el arte desde la óptica de la vida”. (Didi-Huberman, 2018, p. 128)

El cambio de perspectiva del corpus warburgiano, exige un reconocimiento poético de la historia del arte, para poder concederle la posibilidad de “examinar el arte” desde otras perspectivas y no, únicamente, desde el punto de vista de la “ciencia positivista”. Las elucubraciones que siguen intentan dar rumbo a esa idea y ese método.

Potencia plástica de la historia

Georges Didi-Huberman, exégeta e intérprete minucioso de la obra de Warburg, sugiere un desacuerdo frente a las elucubraciones de Danto. En *Ante el Tiempo* Didi-Huberman escribe: “Los debates actuales sobre el fin de la historia y –paralelamente– sobre el fin del arte, son burdos y están mal planteados, porque se fundan en modelos de tiempo inconscientes y no dialécticos”. (Didi-Huberman, 2006, p. 28) La dialéctica de Didi-Huberman repone esa relación entre lenguaje y materia, entre “lo lingüístico y lo no lingüístico”, desde una perspectiva temporal. Lo que Didi-Huberman posibilita en *Ante el tiempo* es la convicción extraordinaria y fehaciente de que el tiempo pertenece a la materia de las imágenes y no a las categorías abstractas o a las narrativas históricas: “Detenerse ante el muro de Fra Angélico, someterse su misterio figural, en eso consistía entrar, modesta y paradójicamente, en el saber que se llama historia del arte”. (Didi-Huberman, 2006, p.12)

El tiempo se encuentra alojado en “el muro” de las catedrales, frescos pictóricos, ornamentos, esculturas y museos, entre otras expresiones artísticas; en el nudo vital de la percepción y de las obras. En este sentido, el autor se pregunta:

¿Qué clase de tiempo? ¿Qué plasticidades y de qué fracturas, de qué ritmos y de qué golpes de tiempo puede tratarse en esta apertura de la imagen? [...] sobre la abertura latente que las sostiene en un ritmo particular y sobre el tiempo de ellas que nos sobrevive, y que al mismo tiempo contiene temporalidades superpuestas. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira... [...] Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado *mnésico*, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo (Didi-Huberman, 2006, pp. 11-12-24)

La posición del sujeto se manifiesta en una asimetría atemporal donde la obra pertenece a una dimensión extensa mientras el sujeto a un tiempo finito. Esa asimetría permite juegos heterogéneos de tiempos discontinuos que se reúnen en la imagen, pero se dispersan de ella. Toda la experiencia excede al sujeto y al mismo tiempo no es posible sin su concesión visual, sin su cuerpo puesto en la escena de la obra. En esa dialéctica de tiempos que se cruzan, expanden y reducen en la mirada, la escritura poética, en su calidad de dispositivo rizomático, ofrece nuevas entidades “lingüísticas”. Una mirada situada, donde la escritura repone múltiples derivas temporales. En la “plasticidad” del tiempo, la poesía se manifiesta.

La operación de reconstituir el lenguaje a la materia no admite un vacío narrativo, como el determinado por Danto, en relación al “fin” de las “narrativas históricas”, por el contrario, es en la densidad de la materia donde habitan las palabras. El tiempo se ofrece “plásticamente” como condición procedimental de su propia capacidad generadora. En este sentido, las obras de arte aún no han dicho todo lo que tenían para decir, al no poder ser fijadas en un tiempo sino, por el contrario, engendrar el tiempo, al ser escritas o descriptas. Considerando, además, el valor que Warburg atribuía a las obras de arte, “una eficacia simbólica” (2018:42), capaz de modificar al sujeto, en una tensión inevitable entre “capacidad lógica y pensamiento mágico”.

El historiador, el crítico, el poeta desde esta perspectiva sacan a la obra de una aparente quietud donde la devuelven su capacidad de no ser “petrificadas”, donde el poema está oculto, inadvertido (como explicara Goethe de Winckelmann). La escritura poética como *collage* repone los tiempos “acoplados” en las obras de arte. Didi-Huberman, también, escribe sobre Carl Einstein:

Carl Einstein estaba también atravesado por una desesperación en cuanto a la escritura. Ser historiador del arte, es hacer ¿exactamente qué? Es mirar, y es intentar escribir lo que la mirada abre en el pensamiento. Es ser el escritor de una experiencia que no es narrativa, que permanece suspendida en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior. “El problema capital es todavía la diferencia entre estas dos categorías: la del cuadro y la de la lengua”, había escrito Carl Einstein. (Didi-Huberman, 2006, p. 298)

Según Warburg, y luego Didi-Huberman, las obras de arte nunca terminan de narrarse porque permanecen “en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior” entre el “cuadro” y “la lengua” esas tensiones la constituyen e impregnan la escritura, en ese sentido, no hay interpretación que mantenga fijas las categorías históricas. A través del rasgo poético de la obra de Warburg, Didi-Huberman reconoce el elemento irreductible de la historia del arte. Al final de los escritos warburgianos, la escritura se acerca a un poema experimental:

Resulta muy perturbador reconocer, en la descripción binswangeriana de la “gramática maniaca”, algo parecido a una descripción relativamente precisa del estilo warburgiano de los últimos años: una “prolijidad lingüística” que usa y abusa de la “comprensión” o de la concisión de las fórmulas; un gusto inmoderado por las series en el que abundan rimas, las asonancias, las similitudes entre las palabras (alternativamente próximas a la poesía y al desatino); un empleo recurrente de rectificaciones, inversiones, negaciones; una disminución característica de las formas verbales (“retroceso del verbo”, dice Binswanger) en beneficio de una acumulación de sustantivos; la coexistencia de una fragmentación de las palabras y un encadenamiento silábico que permite la “formación nueva de otras palabras”; la alta complejidad de las significaciones, capaz de alojarse en el “empobrecimiento de las articulación sintáctica”; el carácter lúdico, a veces poético, de los juegos de palabras e incluso de las “grandes palabras” emitidas como profecías”. (Didi-Huberman, 2018, p. 426-427)

Binswanger, médico psiquiatra de la institución donde se encontraba alojado Warburg, quien estableció una intensa relación intelectual y creativa con su paciente, deja constancia de la escritura fuera de sí de Warburg. Llamativamente, un historiador del arte obsesionado por las tensiones entre “lógica y magia”, entre objetividad y singularidad o para resumir entre “lo lingüístico y lo no lingüístico” deviene, en su período final, en el último ascenso de sus descubrimientos, en escritura “poética”, musical y rimada, garabatos lúdicos.

Lo blando en la historia del arte

Una noción de Martin Heidegger, desplegada en *El ser y el tiempo*, resulta de suma importancia. En uno de los más relevantes y últimos esfuerzos sistemáticos por pensar el ser y el devenir, Heidegger nos provee de lo blando. El “ablandamiento” permite modificar aquello endurecido, volverlo “plástico”. Antes de ingresar de lleno en ese concepto de “ablandamiento”, es interesante mencionar la posición del autor frente a la tradición:

La tradición que así viene a imperar, hace inmediata y regularmente lo que transmite, lo poco accesible que más bien lo encubre. Considera lo tradicional como comprensible de suyo y obstruye el acceso a las “fuentes” originales de que se bebieron, por modo genuino en parte, los conceptos y categorías transmitidos. La tradición llega a hacer olvidar totalmente tal origen. (Heidegger, 2004, p. 31)

La tradición “encubre”, o tapa, endurece, inevitablemente, el acceso “a las fuentes originales”, al espacio de lo originario que lo va cerrando con capas interpretativas hasta su propio “fin”. Algunos ejemplos que se deslizan en la obra de Winckelmann pueden servir para comprender la dimensión del relato histórico de la tradición clásica:

Nos enseñan los más antiguos historiadores que las primeras figuras dibujadas no presentaban sino el contorno y la silueta del hombre y no su aspecto y semejanza. De tal simplicidad de formas se pasó al estudio de las proporciones, estudio que dio la exactitud. Tras aquello fue adquiriendo más audacia, elevándose hasta lo grande, y así el arte llegó poco a poco a lo sublime y alcanzó entre los griegos el más alto grado de belleza. Después de haber combinado todos los elementos, de haber buscado todas las formas posibles de ornamentación, se cayó en lo superfluo; desde entonces se perdió de vista la grandeza del arte, llegando así a su extrema decadencia. (Heidegger, 2004, p. 50)

Es en esa noción general de la historia donde Heidegger tensiona lo dado, el modo en que “ser y tiempo” se funden. Esa historia que oculta, no devela, “obstruye” lo que Heidegger llama “lo tradicional como compren-

sible de suyo”. Aquello que no se cuestiona y se constituye como base de la comprensión del mundo. En esas bases, que muchas veces simulan un “origen”, en esas premisas incuestionables de las narrativas racionales de la historia, es donde la escritura poética cobra relevancia.

Es aquí donde recurrimos al concepto de “ablandar”:

Si ha de lograrse en punto a la pregunta misma que interroga por el ser “ver a través” de su peculiar historia, es menester ablandar la tradición endurecida y disolver las capas encubridoras producidas por ella. Es el problema que comprendemos como la destrucción del contenido tradicional de la ontología antigua, llevada a cabo siguiendo el hilo conductor de la pregunta que interroga al ser, en busca de las experiencias originales en que se ganaron las primeras determinaciones del ser, directivas en adelante. (Heidegger, 2004, pp. 32-33)

Esa recomendación heideggeriana de “ablandar la tradición endurecida”, nos ofrece un importante concepto y una pregunta: ¿podría haber algún ablandador más eficaz que la poesía? La poesía, tal como la venimos pensando, puede advertir las fisuras en el paisaje regular y homogeneizado de la historia del arte. La poesía puede reponer las diferentes estratificaciones encubiertas por el método histórico y por su escritura objetiva y cientificista o “positivista”. Anteriormente, veíamos que Warburg manifestaba una expresión análoga, pero desde otra perspectiva, diciendo que el método consiste en “no petrificar nada”. En ese sentido, la poesía, y por consecuencia la escritura poética sobre artes visuales, se vuelven “ablandadores” del tiempo endurecido, encriptado. La poesía como método no nos permite “petrificar nada”.

Algunas de las respuestas, a nuestras preguntas, las ofrece el mismo Heidegger cuando en su ensayo *Arte y Poesía*, escribe:

La poesía es el decir de la desocultación del ente. El lenguaje en este caso es el acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo de la tierra que se conserva como lo oculto. El decir proyectante es aquel que, en la preparación de lo decible, al mismo tiempo trae al mundo lo indecible como tal. (Heidegger, 2018, p. 97)

La poesía conecta directamente con aquel “origen”, con aquella materia de lo blando que se ha endurecido en la tecnificación moderna y así ejerce su fuerza “ablandadora”, su potencia “plástica” que desacomoda, inevitablemente, la “tradición”.

Continuando con estas ideas, también, en *El ser y el tiempo* Heidegger piensa la destrucción ontológica como una forma de liberación del “ser”, porque lo considera sujeto a sus condiciones categóricas. Esa destrucción consiste en un “ablandamiento”, un retorno al lenguaje de la poesía. Lo blando poético se convierte en amalgama entre “lo lingüístico y lo no lingüístico”.

Lo mismo sugiere Warburg, la liberación de las imágenes del flujo lineal del tiempo para reponerlas a la pluralidad de tiempos que habitan en ellas. Así, Warburg, como escribió Didi -Huberman, “puso en práctica un constante desplazamiento”. (Didi-Huberman, 2018, p. 32)

En este contexto, a las escrituras poéticas, podemos asignarles la capacidad de jugar con las formas de la contradicción. La poesía puede afirmar oposiciones en tanto esas opciones corresponden a afirmaciones verdaderas en mundos metafóricos y ficcionales. Esas metáforas, ficciones y, también, la *écfrasis* nos permiten acceder a planos cognitivos vedados para otras disciplinas. Lo blando que aparece ofrece siempre una sorpresa dislocada, una forma única de decir. El poema es un acceso, sin más, a algunos aspectos de las obras de arte y, también, al mundo, del cual esas obras se refieren. Cada poeta, cada poema, se limita en esa verdad fascinante ampliando, sin duda, la historia del arte.

A diferencia de los esquemas clásicos, desde Vasari a Gombrich, es en la fusión de tramas materiales y poéticas donde la escritura interpela a las artes visuales. La poesía permite “ablandar” la narración histórica de las artes visuales para que puedan constituirse otras formas de narración, otras historias.

En este contexto, concedemos especial importancia a la relación entre tiempo y lenguaje, para comprender y “ablandar” las operaciones de naturalización que habitan la historia del arte, tanto como disciplina específica, como creadora de sentidos en el campo artístico. Entender, desde esa perspectiva que no es un discurso que circula aislado de los procedimientos artísticos, de las obras y sus creadores, sino por el contrario opera incidiendo, directamente, en el campo de las artes visuales

Lo que aporta la poesía es una verdad, en tanto, producto de una presentación, una presencia que aparece en simultaneidad a la materia de la obra visual.

Heidegger en *Arte y Poesía* nos advierte:

La verdad es no-verdad. En la no ocultación como verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación. La verdad es la lucha primordial, en que cada vez de una manera se conquista lo patente en cuya escena entra y de la cual se retira todo lo que se muestra y surge como ente. (Heidegger, 2018, p. 83)

La “no-verdad”, o lo que se contrapone al “alumbramiento”, propio del lenguaje poético permite, a su vez, descubrir ese aspecto en las obras de arte, llegar en silencio, sin categorías, vacío en las formas preestablecidas, a esos lugares donde el lenguaje de la historia no advierte contenidos válidos o no es capaz de reconocerlos, por el devenir de sus propios paradigmas.

Poesía y pensamiento

Las palabras de la filósofa española María Zambrano nos ayudan a reafirmar la poesía en el pensamiento y, por lo tanto, su capacidad metódica. La radical heterogeneidad con la que comenzamos el artículo, esa materia indiscriminada de planos en movimiento capaz de condensar desde las situaciones domésticas a los despliegues espirituales más complejos, las épocas, los espacios y los sueños. Zambrano escribe: “La poesía vendría a ser el pensamiento supremo para captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluyente, movediza, la radical heterogeneidad del ser”. (Zambrano, 2003, p. 90)

La historia del arte y las obras no pueden permanecer exentas de ese “pensar supremo”, una vez que el poema ingresa en la materia de las formas inusuales o en las instalaciones de elementos dislocados que las obras invocan, lo “inefable”, se “abre” hacia la poesía.

El dispositivo rizomático reúne materialidades diversas, situaciones singulares, en tanto configuración del pensar. Un pensar capaz de alojar las contradicciones como cualidades posibles, como consecuencia, un pensamiento idóneo para sintonizar con lo “inefable”. Asimismo, lo histórico

permite lo no histórico. En las obras de arte, la poesía permite decir los contenidos sin reducir “azul” a categorías inequívocas. Zambrano escribe:

La cosa para el poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es solo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todos tienen derecho a ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. (Zambrano, 2003, p. 325)

Como dispositivo rizomático el poema, y la escritura poética, reúnen condiciones suficientes, sustentadas por las ideas de autores como Warburg, Heidegger, Georges Didi-Huberman y las consideraciones de María Zambrano que refuerzan ese encuentro posible entre historia y poesía, en tensión con la filosofía:

La poesía deshace también la historia; la desvive recorriéndola hacia atrás, hacia el ensueño primitivo de donde el hombre ha sido arrojado. Hacia la vida virginal, inédita, que alienta en todo apegada al tiempo, sin querer renunciar a él, lo atraviesa ahora, lo perfora por no querer desprenderse del sueño primero, de la inocencia prehistórica. Filosofía e historia marchan juntas hacia adelante movidas por la voluntad, mientras que la poesía se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primero y original; de lo indiferenciado, donde no existe ninguna culpable distinción. (Zambrano, 2003, p. 342)

Nuevamente, encontramos en las palabras de Zambrano, una imagen que repercute en toda nuestra perspectiva, “la poesía se sumerge bajo el tiempo”. La poesía “ablanda” y es capaz de desmontar las concepciones endurecidas de la historia, sacar las formas de su propio endurecimiento. La particular relación del poema con el tiempo permite imaginar un sistema interdisciplinario donde el poema reponga otras temporalidades, “primeras y originales”, a las obras de arte atrapadas en el relato finalizado y cientificista de la historia del arte tradicional.

A lo largo del artículo, trazamos una relación entre poesía e historia del arte, para comprender de qué manera las figuras del lenguaje resultan

determinantes, en los abordajes teóricos y cómo esas figuras, al mismo tiempo, nos remiten a las obras. Es decir que la dimensión del lenguaje no es ajena a la mirada. En primer lugar, tener en cuenta lo desarrollado por Danto en *Después del fin del arte* permite dar por sentada la conclusión de los relatos históricos tradicionales, lineales, pero por otro abre la pregunta. Una pregunta por las condiciones de posibilidad de la historia, por eso que decimos sobre las obras. En esas configuraciones, se abre un horizonte de preguntas, entre las que asoma: ¿podemos, simplemente, ver sin decir algo sobre aquellos que vemos? Nos preguntamos sobre las formas posibles, orgánicas, del discurso en el flujo de la mirada. La respuesta es compleja, pero arribamos a algunos puntos, configuramos un “rizoma” exploratorio para dar cuenta de un recorrido. ¿Es la poesía una posibilidad revitalizante de discursos que mueren? En algún sentido sí, desde Martin Heidegger a María Zambrano y desde Aby Warburg a Georges Didi-Huberman la constelación de ideas refuerza un devenir de posibilidades conceptuales y teóricas.

Referencias

- AA.VV (2024). *Poetas y pintores*. Buenos Aires: Fadel & Fadel.
- Agamben, Giorgio (2016). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos.
- Didi-Huberman, Georges (2006) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.



- Didi-Huberman, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.
- Foster, Hal (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Gombrich, Ernst (2007). *La historia del arte*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Heidegger, Martin (2018). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin (2004). *El Ser y el Tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hess, Walter (1999). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Levertov, Denise (2017). *Pausa versal*. Barcelona: Vasos Rotos.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002). *Mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Oliva, Ángel (2019). *Cortes de un montaje*. Rosario: Editorial Abend.
- Rilke, Rainer Maria (1982). *Cartas a Rodin*. Buenos Aires: Ediciones Archipiélago
- Tognetti, Angélica (2016). *Écfrasis: pensar lo pictórico desde lo poético*. Academia.edu/30213997/Écfrasis_Pensar_lo_pictórico_desde_lo_poético

Vasari, Giorgio (1945). *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*. Buenos Aires: Tesaurus Libros.

Warburg, Aby (2005). *El Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza

Warburg, Aby (2012). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Winckelmann, Joachim Johann (1985). *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos*. Cataluña: Editorial Orbis.

Zambrano, María (2003). *La razón en su sombra. Antología crítica*. Barcelona: Ediciones Siruela.



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Una lectura sobre *La dialéctica de modernidad y postmodernidad* de Albrecht Wellmer

Fernando J. Coschica *

Parte primera

Wellmer sostiene en el capítulo VI, del referido texto: “Para una metacrítica de la crítica de la razón basada en la lógica de la identidad” (Wellmer, 1993), que la discusión acerca de la expresión o el componente estético de lo filosófico, no representa un carácter accidental sino esencial en la formulación de Adorno. Pero como él ha articulado este problema en términos de una filosofía de la polaridad de sujeto y objeto, no ha podido concebir otras formas en las que se articulan aquellos problemas que refieren a la presentación de aquellos relativos a lo verdadero. Wellmer para aclarar este punto recurre a ejemplos temáticos, uno de los cuales toma un relato de Thomas Bernhard, “El sobrino de Wittgenstein”, en el que se describe una práctica psiquiátrica desarrollada como crítica lingüístico-cognitiva, que no está terapéuticamente a la altura de la dignidad de lo humano, que lo convierte en falso por su carácter clasificatorio, rutinario y técnicamente objetivador de la complejidad de la identidad psíquica como “simple caso”, mientras que pueden pensarse otros usos de estos conceptos clasificadores no como síntesis de una identidad, sino como el encaje tentativo para una aplicación terapéutica, en la cual los pacientes pudieran reapropiarse de su historia concreta, y solo en este último sentido podríamos plantear de forma correcta la cuestión de la *verdad* de enunciados y conjeturas. Wellmer hace notar que como Bernhard utiliza el término falso, éste posee similitud con la forma en que Adorno caracteriza a lo falso del pensamiento identificador en tanto que vulnera a lo no idéntico, y aquí lo vulnerado son los mismos seres humanos que como lo no idéntico se les niega en la clasificación su autocomprensión comunicativa obstaculizando el recobrar a sí mismos. Su subjetividad es cosificada. Lo que se destaca, en este punto, es que en la modernidad las prácticas cosificadoras aparecen en formas institucionalizadas que Wellmer reorienta en

*Universidad Nacional de Córdoba | ferbea3@gmail.com

términos de falsos usos del lenguaje pero que sin embargo se han acoplado en la modernidad a formas de “producción sistemáticas de conocimiento: al discurso institucionalizado de las ciencias empíricas” (Wellmer, 1993, p. 96), de allí que lo falso en este contexto remite a prácticas cognitivas cosificadoras que para Adorno en la modernidad se encuentran vinculadas al marco objetivador de las ciencias, cuya referencia metodológica se encuentra en la física y en las ciencias naturales, y que para las primeras llevan inscriptas en sus procedimientos una relación entre conocimiento y técnica como “gramática lógica”.

Lo que Wellmer quiere destacar refiere a formas de usos inadecuados del lenguaje en las “que las declaraciones van a la par de la injusticia de las acciones y planteamientos” (Wellmer, 1993, p. 97), a lo cual le es implícito, para fundamentar esa conexión, el que los objetos de investigación no fueran ya sino potencialmente capaces de auto-objetivación, nos vinieran dados como potenciales co-sujetos de un entendimiento lingüístico sobre la base de un entendimiento compartido que es posible de ser interpretado en términos de una intersubjetividad lingüística. Y es que la accesibilidad a los hechos sociales y psicológicos, en última instancia, depende del planteo performativo de los partícipes en la comunicación. Wellmer muy decididamente plantea aquí implicaciones respecto a la objetividad de su constitución que en este caso se encuentran prioritariamente ligadas a la autorrepresentación, a la claridad construida discursivamente y a la intencionalidad –que como veremos hacia el final del texto, Adorno pone en cuestión como conceptos que pudieran ser adecuados para la comprensión de la experiencia cognitiva en la obra de arte– y esto constituye un baremo de posible objetivación de fenómenos que a la vez permite distinguir en las declaraciones lingüísticas lo falso y en el plano de las acciones la vulneración de lo no idéntico. Por nuestra parte, podemos hacer notar que ese elemento propio del lenguaje que refiere a lo performativo no solo nombra el mundo sino que también posee esa otra capacidad de intencionar realidad en ese mundo nombrado, que infiere desde la dimensión pragmática como potencial de constitución de un sentido posible y en ello aparece la disputa en el lenguaje de la cuestión del poder de la enunciación que, por cierto, en el giro comunicativo se hace depender pragmáticamente de las condiciones de generación de un poder comunicativo en principio en condiciones no distorsionadas y de simetría, pero que de nuevo hacen ver esa dimensión que se subtiende en la relación

entre lo pragmático y lo performativo como poder. Lo que tratamos de hacer ver aquí es que, aun cuando el lenguaje remita a prácticas comunes, esta consideración no disuelve, como Wellmer pretende, aquella relación que históricamente en el lenguaje ha quedado sedimentada en términos de una paradójal constitución como dominio de sentido y a la vez, apertura, que la reflexión del lenguaje de Adorno sitúa ya en sus consideraciones dialécticas sobre el lenguaje con sus tramas paradójales en *Dialéctica de la Ilustración*, que a la vez también, en términos de una crítica moderna del significado lleva inscripto sentidos que pueden accederse en términos precisos desde la configuración de las relaciones sociales de producción, con lo cual se hace referencia también a lo inintencional objetivo referido al mundo como continuum pseudológico presente en las formas sintácticas de exposición y en las metodologías deductivas que ligan entre lo particular y lo general. El autoesclarecimiento de las condiciones de autoconciencia en Adorno refieren dialécticamente a un estado real como lo irreconciliado entre razón y realidad, en lo que aparece la dimensión negativa de lo no idéntico. En este sentido la comprensión de la constitución del sujeto depende en Adorno de la experiencia reflexiva, que se entiende como contemplación y confrontación reflexiva a la vez, con los fenómenos a interpretar como diferentes del sujeto, y aunque esto implique como Wellmer sostiene arrojar lo no idéntico más allá del horizonte de lo práctico comunicativo en términos intersubjetivos no lo arroja más allá de una práctica semiótica del signo o de un análisis crítico del lenguaje en lo que despunta esa esfera contigua de los límites del lenguaje, en la relación dialéctica entre expresión y contenido como en las contradicciones histórico sociales sedimentadas en sus significados. Incluso podría decirse que Adorno y Horkheimer hablan de aquel shock inicial presente en el lenguaje, que como conexión psíquico-lingüística de la formación inicial de un yo idéntico expresa el eco mimético de la superioridad de lo real natural en la formación de lo idéntico, en la que se atestigua la formación lingüística y la escisión de sujeto y objeto “si el árbol no es considerado ya solo como árbol, sino como testimonio de otra cosa, como sede del mana, el lenguaje expresa la contradicción de que una cosa sea ella misma y a la vez otra distinta de lo que es, idéntica y no idéntica. Mediante la divinidad, el lenguaje se convierte de tautología y en lenguaje. El concepto [...] fue, antes bien, desde el principio el producto del pensamiento dialéctico, en el que cada cosa solo es lo que es solo en la medida en que se convierte

en aquello que no es” (Horkheimer & Adorno, 2007, p. 31). Según esto la identidad en el lenguaje se constituye dialécticamente y requiere en cierta medida ser captada, como Adorno explícitamente lo considera respecto a la obra de arte, en el sentido de un “*tour de force*”.

Es así que para Adorno solo una crítica dialéctica podría mediar el hiato entre lo general y lo particular. Como vimos, en la cita ejemplifica, al menos en nuestra lectura, la insostenibilidad de la reducción instrumental del lenguaje que Wellmer observa en *Dialéctica de la Ilustración*. De hecho, el mismo Wellmer entiende que para Adorno opera en el lenguaje una fuerza mimética mediante lo cual lo “mimético en la realidad se refleja como no idéntico en las significaciones lingüísticas” (Wellmer, 1993, p. 89).

En la sociedad burguesa las palabras, como en el caso de Bernhard, implican una denominación clasificatoria o en términos adornianos, fetiches, que se comportan como indiferentes a los objetos que significan. Adorno veía en esto un momento de reificación de la conciencia idealista. Lo paradójico de lo mimético en el lenguaje exige también una precisión de referentes y esto a su vez poseía una dimensión referida al carácter de aquello que había llegado ser natural que como segunda naturaleza reificada impele su reflexión desde lo sedimentado histórico. En este sentido la filosofía de Adorno, como Wellmer sostiene, es una filosofía que piensa hasta los “límites del lenguaje” pero en términos de una dialéctica histórica natural de su constitución. Entonces lo que aparece es el problema de poder confrontar la cuestión metafísica relativa a la *verdad*, a la esencia de la realidad, “intentando leer su respuesta en los propios elementos empíricos” (Buck-Morss, 1981, p. 198). El método de la relación del nombre con el fenómeno en el *Trauerspiel* de W. Benjamin es inmanente, lo que lleva, en la lectura de Adorno, a una especie de metafísica sin metafísica. Era lo que le sucedía a “los fenómenos en las manos del concepto más que la conceptualización *per se* lo que proporcionaba la diferencia crucial” (Buck-Morss, 1981, p. 196). Y es que en la conceptualización lo particular era absorbido por el concepto. Mientras que es la representación de la verdad o la presentación de la verdad lo que tanto Benjamin como Adorno consideraban lo apropiado del discurso filosófico y que en algún sentido Wellmer reconoce como un aspecto válido (Wellmer, 1993, p.102). En esa concepción el lenguaje transforma los objetos de algo material en palabra. El lenguaje velado de los objetos debía ser traído al discurso en

un lenguaje que expresara la lógica de lo material, de aquí que en Adorno se relaciona con la palabra *mímesis* que congrega la mediación de lo espiritual naturalizado pero que se orienta a la reconciliación en términos de una “trascendencia quebrada”, no como luz de un más allá sino como el acceso al nombre como verdad del fenómeno como “particular concreto” frente a la totalidad histórica y social. Y aunque los conceptos también tenían un origen dialéctico como lenguaje, eran insuficientemente particulares, de allí que la representación filosófica de la verdad debía de ir “con el concepto más allá de él”, en continuas combinaciones y arreglos que como *constelaciones* constituían el momento de la relación de la expresión al contenido.

Regresando a Wellmer, éste sostiene que en aquella injusticia que se produce contra lo particular por el uso –cosificante– de las generalizaciones lingüísticas, “implícitamente ya habremos nombrado también los recursos inmanentes del lenguaje a los que echar mano para ayudar a lo particular a alcanzar sus derechos” (Wellmer, 1993, p. 92). Y en este sentido, los propios recursos que el lenguaje posee ofrecen la posibilidad de remediar la carencia del lenguaje, siendo que aparecerían como “irremediablemente insuficientes” solo si pensamos, como Wellmer sostiene que hace Adorno, la carencia desde la luz de un lenguaje reconciliado, uno en que se haga “visible al contenido mismo”. Mientras que Wellmer insiste en una indagación pragmático-universal acerca de las funciones y las posibilidades del lenguaje real. Así, aquella concepción del concepto como dominio refiere más que a éste a un específico tipo de uso de los conceptos generales; por lo que lo falso se entendería entonces como “falsedad en el lenguaje (y no mediante el lenguaje)” (Wellmer, 1993, p. 92). Siendo así entonces, la relación de dominio se traspasa desde la reflexión de los límites del lenguaje – Adorno– hacia su interior en la que se configura como patología del lenguaje. Los usos del lenguaje en términos “poéticos, literarios o retóricos” implican ampliaciones productivas en el sentido de dar expresión a lo inefable que se torna decible. Dándose dentro del lenguaje tanto la posibilidad del mutismo como “la de una renovación y ampliación del sentido”.

En este punto quisiéramos insertar una sucinta lectura de un texto de Adorno que clarifica su concepción de la relación entre presentación y contenido en relación a la noción de parataxis para que pueda observarse

en este caso un contraste con las posiciones lingüísticas en orden a lo sintáctico-deductivo-judicativo.

Parataxis

En lo paratáctico poético, Adorno observa un modelo para la reflexión filosófica en la cual se destacan las relaciones transversales de los elementos lingüísticos que constituyen experiencia histórica sedimentada frente a las abstractas proyecciones subjetivas. Adorno destaca el sobrepujamiento alegórico de la obra tardía del poeta ante lo cual lo filológico enmudece. Ve en los nombres propios una traducción poética del motivo de la *historia natural* que se vuelve un elemento imprescindible para su interpretación poética, y por cierto aquí se deslizan conceptos que tienen su núcleo teórico expositivo en su escrito temprano *La idea de historia natural*. *Parataxis* no solo desvela una forma descentrada como forma estética, sino que incluso anticipa motivos que apuntan a una moderna interpretación del arte como, por ejemplo, la relación entre la oscuridad poética como incompatible con la claridad intencional. El autor entonces aquí queda observado como vehículo, como crisol que permite el resplandor de la objetividad autónoma del objeto y por tal, receptor también del momento de silencio que atestigua la coseidad de la obra de arte.

Lo que en las obras se despliega y se hace visible, aquello por lo que cobra notoriedad, no es nada más que la verdad que en ellas aparece objetivamente, la cual sobrepasa la intención subjetiva en cuanto indiferente y la devora (Adorno, 2003, p. 431).

Este punto prepara el rango de la relación entre la reflexión filosófica y el lenguaje artístico para lo cual es imprescindible pensar al concepto en contra del concepto. Destaca Adorno que aquel elemento del silencio y extrañeza que en términos precisos se observan en Hölderlin, no es sino algo objetivo “el hundimiento en la expresión del contenido fáctico sustentante en la expresión, de la elocuencia de algo privada del lenguaje” (Adorno, 2003, p. 433). Y es este principio el que reinstala una “genuina relación con el objeto estético” contra los análisis filológicos genéticos y contextuales que pretenden con exclusividad comprender, por medios biográficos prototipos o por solo la historia del estilo, acceder a la verdad

interna de la obra de arte, lo cual para Adorno representaba confundir el conocimiento con la cosa misma. Pero el estrato material no alcanza al igual que los estratos superiores en su unilateralidad a despejar el enigma que la obra comporta. Adorno ve entonces la propia vía de una negación determinada para acceder al contenido de verdad:

Si este ha de ser enfáticamente verdadero, más que lo meramente denotado, entonces al constituirse sobrepasa la coherencia inmanente. La verdad de un poema no existe sin su estructura, la totalidad de sus momentos; pero al mismo tiempo es lo que excede a esta estructura en cuanto la de la apariencia estética: no desde fuera, a través de un contenido filosófico anunciado sino gracias a la configuración de los momentos, los cuales, tomados en su conjunto, significan más que lo que la estructura denota (Adorno, 2003, p. 433).

La prohibición de la metátesis de géneros adquiere visibilidad categorial estética en las artes, en la apariencia y correspondientemente en la prohibición de la reducción de un poema a su “mensaje” ya que así se produce una desartisticidad al nivelar lo aparential al concepto de lo comunicable. Esto posee un carácter central al momento de considerar la relación del contenido crítico y lo utópico en la obra de arte. Lo que aquí se plantea se refiere a una relación de mediación dialéctica que se especifica entre forma y contenido como de verdad de la obra de arte. Ni lo que en el poema se menciona puede ser accedido literalmente en términos simples ni con ello puede quedar desdibujada la relación de alteridad y de tensión entre lo poético artístico y la realidad empírica, este núcleo posee un valor teórico central para la propuesta adorniana de la estricta autarquía de lo artístico frente a lo empírico que implica el mantenimiento de la *artisticidad* como categoría clave para el entendimiento de lo estético y, a la vez, como posibilidad para la crítica por parte del arte hacia lo no-arte. Este estado de alteridad no solo frente a lo real sino también a la filosofía del arte que tendrá su contrapunto específico en la crítica de Adorno a las estéticas idealistas, desautoriza su simple traducción discursiva, y esto se vuelve paradigmático para el caso de Hölderlin, lo cual tiene consecuencias para la misma estructura de la obra de arte. Aquello que asegura su autonomía no deja de ser expresión de una herida que remite a la fundamental escisión de signo e imagen. Por ello la obra de arte no puede tratarse en

el sentido de lo idéntico como imagen, como unilateralizada reflexión de carácter positivo de lo que se presenta ni bajo su reducción a la idea abstracta como contenido, la obra de arte –como veremos más adelante– no puede experimentarse sino como un estado de equilibrio precario, como un *tour de force* entre sus momentos antinómicos racionales y sensorios. Precisamente Adorno constata la diferencia entre lo poético y lo filosófico, como ejemplo en el caso de Hölderlin, en que la filosofía al proceder en términos reflexivos como negación de lo que es, sin embargo lo expresa afirmativamente mientras que debido a esa distancia entre lo formal en el arte y lo empírico en la poesía citada “se lamenta del sacrificio que reclama [...] la diferencia entre el nombre y lo absoluto, que él no oculta y que atraviesa su obra como refracción alegórica, es el medio de la crítica de la vida falsa” (Adorno, 2003, p. 445). Adorno expresa que lo real en el poema es honrado en la medida que no es nombrado debido a esa constancia como herida de lo reconciliado, su obra no se reduce a la idea ni se convierte por cierto en realismo literal. El principio de lo realista en la poesía no puede evitar arrasar consigo esa falta de libertad que primariamente se manifiesta en la reducción de lo cosal a las características de la mercancía y, en un motivo que perseguirá extensamente a su teoría estética, que manifiesta el quiebre de la unidad simbólica de la poesía en Hölderlin como momento de la fractura de la reconciliación de lo universal y lo particular en lo irreconciliable. Y es que lo simbólico como plenitud de sentido haría justamente coincidir a la razón y lo real. La interpretación idealista y respecto al arte las estéticas idealistas insisten en ese momento del sentido del símbolo en el que los particulares se hacen inteligibles como casos contenidos en el universal, la realidad es aquí mentada como simbólica. El entendimiento de lo real no es algo que puede desempeñarse por una investigación, sino que para Adorno comporta un “signo” o “enigma” en el que se configura, para el caso de la obra de arte, a la vez lo mimético y lo racional. Una filosofía interpretativa, ya como crítica social dialéctica o más específicamente como reflexión crítica estética implica no las formas inductivo-deductivas de captar lo típico, por ejemplo en la forma de exposición sistemática, cuyo trasfondo implica la adaptación de los elementos del mundo a la razón que los “entiende” sino que la interpretación dialéctica material está ligada a una forma precisa ensayística y material que no tiene por objeto la traducción inteligible del particular en categorías de la tipicidad sino que tiene por objeto a lo no-idéntico, a lo no intencional,

lo que no es ejemplar del universal. Y es que así la obra de arte, aunque igual a sí misma, no es una con lo idéntico, ni siquiera de la identidad de lo no existente, porque si así fuera, las obras serían a una con los símbolos religiosos que “afirman tener en la aparición lo que trasciende al presente inmediato”. Por ello, son trascendencia quebrada, enigmas y no misterios. Aunque inevitablemente sensoriales su lenguaje requiere mediación y su contenido de verdad refiere a la resolución de su enigma sin trascendencia. Lo simbólico quebrado forma parte del contenido de verdad de lo poético y de la obra de arte.

Adorno identifica como otros motivos a igual distancia del centro configurador como momento de la arquitectura concreta de su idea de constelación, en el texto, como la mutua mediación, en tensión, entre forma y contenido que no puede ser tratado como “ni lo separado sin más, ni lo indiferentemente idéntico”, forma y contenido se constituyen mutuamente desde cada otro. Incluso sostiene como arquetipo de la poesía tardía del poeta lo que él califica para la gran música que es síntesis sin concepto y sostiene que esto produce una disociación constitutiva en el medio poético, y es por ello que Hölderlin no constituye un concepto de síntesis poética en base a un procedimiento lingüístico que refiera a una sintaxis lógica tradicional, sus construcciones hipotácticas son escollos paratácticos a la lógica de la sintaxis subordinante. Adorno trae a remisión el ejemplo de una estrofa de la segunda versión de “El único” (Adorno, 2003, p. 453), la parataxis no encadena pues el lenguaje al juicio ni a su principio sintetizador, la secuencia de desarrollo es alterada, da origen a una explicación sin conclusiones, que en Adorno como veremos, tiene contacto con la ya referida noción de aparición que refiere a una reorientación del concepto de lo formal y sobre el contenido en la obra de arte incluido su contenido de conocimiento. Y es que ello es transmitido en términos formales como una posición en relación a la síntesis que en Adorno deberá conjugarse con la radical articulación de lo *particular*, en el esfuerzo por dar cuenta de lo *otro en lo mismo*.

Parte segunda

Wellmer al reconstruir la génesis del sí mismo que realizan Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* afirma que el espíritu como parte olvidada de la naturaleza tiene por así decirlo un origen cosificado.

Olvido de la naturaleza que se ha espiritualizado desde los imperativos de la autoconservación, que al trocar así su momento natural por un olvido productivo, en términos de un sí mismo que mediante los procesos de abstracción y su entronización del reino de los medios como proyección de su telos de lo idéntico sobre el mundo, el espíritu conlleva ese momento de naturaleza como naturaleza muerta, se vuelve ciego, y lo racional se vuelve irracional. Por nuestra parte, podemos observar que en Adorno esto mismo se describe en lo moderno bajo un concepto de “segunda naturaleza” –cuyo concepto se debe a Lukács y que Adorno recoge en *La idea de Historia natural*– de rasgos míticos en el tardo capitalismo, un conjunto de necesidades que aunque conocidas están escindidas de su sentido y “por lo tanto imposibles de reconocer y comprender en su sustancia real” algo que ya estaba trazado respecto de la naturaleza como olvido bajo la presión de la identidad protoburguesa en la emergencia de la prehistoria de la subjetividad. En este punto, Wellmer se pregunta

¿Cómo se puede pensar aún una sociedad humana y liberada como verdad, la libertad y la justicia si el sistema de enmascaramiento de racionalidad instrumental, si cosificación y olvido de la Naturaleza vienen instalados ya en las mismas condiciones del pensamiento conceptual? (Wellmer, 1993, p. 150).

Y seguidamente aclara que Adorno y Horkheimer siguen siendo ilustrados en su postura de las condiciones históricas de formación del proceso civilizatorio, “a pesar de todo”, por lo que la auto-ilustración de la ilustración ha de seguirse en su propio medio, el espiritual, lo conceptual. Aquí hemos de notar que Wellmer asocia el término libertad a reconciliación, lo cual le otorga un sesgo secular que a diferencia de otros pasajes y en general en su texto, respecto a la posición de Adorno, es asociado a lo mesiánico, a la perspectiva utópica de una teología negativa. En cierto sentido, podríamos decir que lo humano cumple, aunque fuere obvio, esa dialéctica condición de ser un trozo de naturaleza que sin embargo posee voz, lenguaje, en alguna medida eso que Adorno cifra para el lenguaje del arte se cumple en el recuerdo y en la expresión del momento natural en el sujeto.

Volviendo a Wellmer aquello implica que en el lenguaje se encuentra no solo un momento de cosificación sino otro de una virtual recon-

ciliación. Y esta última impele al espíritu naturalizado como un tipo de unidad sin violencia de lo difuso. Así el espíritu cosificado, por vía de su autocomprensión lingüística abre la perspectiva de un espíritu naturalizado del que depende la posibilidad de la emancipación social. Adorno en este punto, ante la proyección de la idea como cosificación, contrapone la mutua implicación sin fusión de racionalidad y mimesis, de una mimesis que en términos de Wellmer “es un nombre para las formas de conductas sensorialmente perceptivas, expresivas y comunicativas de lo viviente” (Wellmer, 1993, p. 151). Es en el arte en el que esta mimesis se ha mantenido como momento espiritual y de aquí las mutuas relaciones de dos ámbitos del espíritu: arte y filosofía se encuentran en una relación tal que el espíritu racional en aquella se modela en mimético y conciliador, y en el arte lo mimético se espiritualiza,

Una interdependencia que en las formas de conocimiento del arte y de la filosofía se esboza ya como un tender puentes sin violencia sobre el abismo entre visión y concepto, entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo (Wellmer, 1993, p. 152).

Sin embargo, más adelante Wellmer vuelve a insistir sobre la más estricta reflexión que realiza Adorno al emparejar espíritu instrumental y pensamiento conceptual, frente a lo cual, lo otro, ya solo Adorno podría pensarlo en términos teológicos, lo reconciliado en términos de lo absoluto, pero que como tal aparece velado.

Wellmer observa que la aporética adorniana tiene su génesis en que su caracterización del concepto y de significación lingüística se desprenden de su concepción racionalista de la filosofía del lenguaje, de un modelo de sujeto que constituye sentidos y una “teoría nominal de la significación”. Wellmer argumenta que “la generalidad por sí misma” no implica una violencia reductora de lo no idéntico ya que no podríamos pensar lo que se implica en ella si por su significación se estuviera pensando a la vez, lo que no es idéntico en las diversas situaciones de los posibles usos de la palabra, es decir, en términos prácticos un elemento de no identidad en la significación misma. Es de notar, por nuestra parte, que esta dialéctica de la comprensión lingüística de un argumento axial en Wellmer no deja de ser significativa sobre todo si pensamos en términos de lo que Habermas

expresa en relación a los diferentes usos de la palabra, su racionalidad implícita y la producción de conocimiento:

Pero mi sospecha es que solo algunas de estas relaciones pragmático-formales se prestan a una acumulación de saber y, si ello es así, no tiene sentido exigir en el plano del sistema de la ciencia y en general en el plano de la tradición cultural, una reconciliación de esta razón escindida en sus distintos momentos. No podemos esperar que los potenciales de experiencia cosechados en un trato no objetivante con la naturaleza externa puedan aprovecharse y resultar teóricamente fecundos para fines cognitivos. Precisamente desde la perspectiva del conocimiento, cabe orientarse por ejemplos logrados de formación de teorías, que tornan visibles las resistencias internas que la moderna ciencia de la naturaleza opone a todas las tentativas de restablecer la unidad de la razón en lo teórico (Habermas, 1989, p. 431).

Este punto resume en parte el diagnóstico habermasiano sobre las esferas de legitimidad y sus racionalidades en el mundo moderno que tiene profundas y variadas consecuencias, pero aquí lo que nos interesa resaltar, es que, para Habermas, es la producción de lo cognitivo como saber referido específicamente al ámbito del saber científico lo privilegiado frente al encaje de verdad y conocimiento en el arte. Aquí ya estaría presente la desconexión para Habermas y subsidiariamente para Wellmer entre arte y verdad. Frente a esas esferas diferenciadas como ámbito de realidad y sus correspondientes racionalidades, Adorno en su método constelativo realizará un ejercicio de yuxtaposición dialéctica entre ámbitos de lo real para exponer sus contradicciones y tensiones, una producción dialéctica de saber sobre lo moderno.

Siguiendo con Wellmer, éste destaca que las expresiones lingüísticas se constituyen en que en el uso particular que hagamos de ellas está presente un horizonte de otros usos posibles y en este sentido se remite a una práctica común que no se puede retrotraer al propósito “de un dominio de lo natural”, éste, por defecto, tendría que ser una intención situada por detrás del lenguaje, pero como hemos visto para el caso de la actitud performativa le es propio también, junto a la constitución de sentido y representación, la constitución de “poder de enunciación” no solo de nominación y a la vez, bajo aquella caracterología de las palabras como fetiches

de los objetos que nominan lo que se encuentra ligado desde un mundo constituido como significado desde una segunda naturaleza moderna, creemos relativiza esa intencionalidad de dominio situada por detrás del lenguaje, es decir, no estaría por *detrás de él* sino *en él*. Wellmer expresa que si aquello entonces es así, el hiato entre un sentido como dominio de la lengua y otro reflexivo y abierto de la misma no es tan inmenso como se desprende de la crítica adorniana al pensamiento identificador y es más una diferencia interna en el uso del lenguaje normal, y esto implicaría el reconocimiento de un componente comunicativo, mimético al interior del lenguaje, lo que Adorno no habría realizado y ello

por no haber aplicado su desconfianza para con los conceptos filosóficos generales a su propia crítica del pensamiento identificador por lo que Adorno ha dejado incrustado en su filosofía un fragmento de falso sistematismo filosófico (Wellmer, 1993, p. 155).

Esta interpretación wellmeriana de Adorno creemos puede ser criticada con mayor precisión en términos de una reconstrucción de los motivos de recepción de Adorno del *Trauerspiel*, en la problemática de la filosofía del lenguaje y del nombre como constelación y en relación al contenido de verdad de lo estético que solo en parte podemos observar como contraste a una estética de la recepción en la cual lo sintáctico y judicativo se constituyen en vehículos de comunicación para con lo estético.

En la última parte de este capítulo Wellmer aborda el tema de: ¿qué subsistiría, aunque ya hubiéramos puesto en cuestión la filosofía de la reconciliación y la crítica del pensamiento identificador, como contenido de la filosofía de Adorno? Para lo cual observa por una parte una remitencia precisa a los análisis particulares que Adorno realiza como filosofía del fenómeno concreto que opera en forma inmanente, monadológica, que observa los fenómenos sin subsumirlos ni clasificarlos y una segunda respuesta, el de poder observar desde una dialéctica negativa de la modernidad, “otra filosofía de lo moderno, otra filosofía del lenguaje” (Wellmer, 1993, p. 157). Desde este lugar Wellmer apunta un sentido de lectura para pensar una autosuperación histórica “real, de la modernidad” como filosofía postmoderna y considera que la idea de una “unidad sin violencia” de lo múltiple se vuelve desmesurada como retorno de una naturaleza redimida ya que esto se encontraría en un más allá de la realidad histórica tal y como

eminentemente podemos pensarla. Pero sin embargo el *jorismós* entre immanencia y trascendencia, como Adorno reclama, no puede ser pensado en términos absolutos, se refiere a una experiencia en la historia. Wellmer observa la desmesura metafísica del intento de superación en Adorno del *jorismós* entre visión y concepto. Y ve en el anudamiento entre verdad y redención de lo natural, en la herencia de la crítica del pensamiento identificador que Adorno retoma de Nietzsche, un remitir lo verdadero más allá del concepto. Pero si el conocimiento no tiene otra luz

sino la que la redención irradia sobre el mundo, entonces la crítica de la razón instrumental ya solo puede formularse como crítica de la realidad histórica en conjunto: la distancia entre sociedad de clases y sociedad sin clases se convierte en un abismo entre tiempo histórico y tiempo mesiánico (Wellmer, 1993, p. 159).

En cierta parte de esta afirmación de Wellmer resuena el análisis reductivo habermasiano que sostiene sobre Adorno que

La desesperación de Adorno proviene precisamente de que cuando se piensa con radicalidad ese “proceso básico de la vida consciente” en sus propias categorías, esto es, en las categorías que nos ofrece la filosofía de la conciencia, no acaba quedándonos en las manos otra cosa que razón instrumental (Habermas, 1989, pp. 504-505).

Es por ello que, continuando con Wellmer, por la “naturaleza del asunto” las aporías se vuelven necesidad en ese proceso de reorientar el necesario uso del concepto. Wellmer entiende entonces que la crítica al pensamiento identificador comprendida como una autosuperación aporética otorga ese estado de discutibilidad filosófica que se podría argüir como la posibilidad de desenredar “la confusión entre tiempo histórico y mesiánico: es decir separar la idea de una sociedad humanamente digna de la esperanza de la resurrección de la carne, de la esperanza de una naturaleza redimida” (Wellmer, 1993, 159).

Por último, Wellmer cree que extremar el componente mesiánico llevada a cabo por Adorno de motivos en Marx, permite observar elementos de una teoría postmarxista de lo moderno y que esta se encontraría sobre todo en sus escritos estéticos y sobre el lenguaje. En ellos observa

una racionalidad postracionalista, un sujeto descentrado, de formas filosóficas abiertas, no metódicas, sin conclusiones últimas ni deductivas. Análogamente, en el arte moderno Wellmer destaca los elementos de antirracionalismo y no esquematismo que designan su carácter postconvencional. Una creciente individualización y reflexividad, en lo cual el “principio constructivo” se refiere a la reflexión a través de la razón subjetiva, de una subjetividad estética autónoma “que se esfuerza por organizar la obra de arte en libertad a través de sí misma” (Wellmer, 1993, p. 160). En cambio, para Adorno se implica, en la liberación del esquema, un elemento emancipador de la subjetividad respecto de las coerciones sociales interiorizadas incrustadas en tales convenciones formales en una paralogía entre una armonía en la obra de arte y la unidad represiva del sujeto burgués. El aporte develador de lo estético moderno se expresa en que en esa arquitectura de la unidad de sentido se encubre un motivo “violento, no reflexivo y aparente” que reprime “lo dispar, no integrable, silenciado”. Wellmer en una concepción, como ya veremos, algo forzada por su unilateralidad, observa en los elementos de violencia y apariencia una lectura de Adorno de la obra de arte como un proceso contra el “sistema de sentido” y a la vez reclama la formación creciente del principio de individualización. Entiende que ambos aspectos pueden ser a la vez considerados al reflexionar que para esa recepción de lo no integrado es necesario un grado más articulado de lo flexible como organización de lo individual por lo que se volverían correlativas el carácter abierto de la obra de arte con la capacidad para “integrar estéticamente lo difuso”. El pensar en la conciencia estética del receptor, para Wellmer, significa que aquellas formas abiertas del arte moderno no solo expresan a un sujeto descentrado sino que proponen un nuevo trato con la descentración “esto es, una forma de subjetividad que ya no corresponda con la rígida unidad del sujeto burgués, sino que muestre la forma organizativa más flexible de una identidad del Yo comunicativamente fluida” (Wellmer, 1993, p. 161). Y finalmente, esto se alza contra la proliferación de toda clase de brote de una racionalidad técnica y burocrática como racionalidades dominantes ante las cuales el arte resguardaría un potencial “emancipador de la modernidad”. Esto hace visible un tipo de síntesis, “de unidad en que lo difuso no integrado, insensato y escindido se introduciría en un espacio de comunicación sin violencia” (Wellmer, 1993, p. 161).

Observaciones

En relación a esa derivación que Wellmer expone respecto de la caracterización de Adorno como proceso contra la obra de arte como sistema de sentido, que tiene como derivada el reclamo de la individualización, podemos decir que posee un énfasis que se asemeja mucho, formulado de esta manera, al de esa formación filosófica del *principium individuationis* que es un motivo central en la filosofía clásica liberal y al cual le es allende un concepto del *common sense* aunque sea en términos más escépticos, como Wellmer sostiene, y que de por sí ya refiere a toda una dimensión vuelta problemática en lo moderno, y más precisamente por los trabajos de Adorno y Horkheimer. En Adorno su recuperación de un yo espontáneo, de la productividad de la espontaneidad, está reorientada por la relación dialéctica del conocimiento, para el caso del arte, como una estética objetiva que denuncia lo idéntico del *principium individuationis*. En este sentido Adorno afirmaba que en realidad era el sujeto de herencia kantiana quien se encontraba falto de individualidad

al igual que el principio de intercambio de la producción burguesa de mercancía, la concepción de Kant era formal y abstracta, el menor común denominador del pensamiento humano. La universalidad del sujeto trascendental suponía la intercambiabilidad de todos los sujetos; no era en realidad individual en lo absoluto [...] el sujeto de la experiencia filosófica era el ser humano empíricamente existente, material y transitorio –no un puro entendimiento sino un cuerpo humano que siente, un “trozo de naturaleza” (Buck-Morss, 1981, pp.178-179).

Y es que ese sujeto no es solo aquel que está ligado en términos de la producción de lo cognitivo, sino que la crucial experienciación filosófica –*Erfahrung*– refiere a la revelación de la verdad, a lo que como trozo de la naturaleza se encuentra apostillado por el carácter de la transitoriedad. Así como “transitoria y material” su comprensión implica lo histórico material y lo histórico natural de una identidad compleja en la que lo cognitivo y lo somático como momento inintencional eran inescindibles de su verdad como particular concreto y único. La *Erfahrung*, en Adorno, presenta como requisito de reflexión la no identidad con el mundo, que es su objeto de reflexión. Ese sujeto capaz de experiencia y de confrontación

con la sociedad, que frente al arte remite a una formación de la verdad artística como proceso de objetivación artístico, en lo que a la vez se entiende un momento de conocimiento como autoclarificación. En la que la clarificación del proceso de objetivación artística es ella misma clarificación del proceso de objetivación en general, es decir, dilucidación del proceso de “constitución de la objetividad –a la que se pone en cuestión cuando es exclusivamente una constitución subjetiva– y de las nociones de objetividad y experiencia” (Gómez, 1998, p. 108). Entonces experiencia filosófica, objetividad artística y carácter de conocimiento del arte se encuentran ligados y la idea de artísticidad encuentra aquí un plexo que se anuda en la “concreción artística”, en la mediación de los momentos genéticos de la obra de arte evocados por su carácter de artefacto. Lo que implica además un complejo acceso a la problemática de la corrección-incorrección y lo verdadero y lo falso artístico sobre la base de una resolución sobre materiales y procedimientos en la obra de arte. Ante la diferenciación y el tratamiento de los problemas sedimentados de lo artístico es a lo cual el individuo se enfrenta, y lo hace a la vez como “un momento y frente a” el entorno social, la artísticidad como momento de constitución de la objetividad de lo artístico liga el criterio de la autonomía de lo estético y replantea a su vez a ésta en su conexión con su “contenido de verdad”. Así para Adorno, este encaje de la noción de verdad es una plataforma por la cual “las modernidades artísticas y filosóficas no pueden [...] sino coincidir en su búsqueda de una posición sujeto-objeto no dominante, una idea de “forma” y de “síntesis” no coactivas que hace posible la conmensurabilidad última de las esferas estéticas y cognitivas” (Gómez, 1998, p. 170). Vicente Gómez, en este punto, entiende que la desconexión que Wellmer incorpora entre arte y verdad producen inconsistencias teóricas en tres órdenes

En primer término, en la asimilación productiva de la tradición estética hegeliana retrocediendo a un estado previo a la teorización kantiana; en segundo término, y como resultado de ello dicha desconexión no puede sino volverse contra la autonomía de la propia disciplina estética y, en tercer término, contra la posibilidad de constituir una estética capaz de comportarse críticamente frente a las producciones artísticas. El resultado último no es sino la claudicación de la teoría ante la irracionalización del arte (Gómez, 1998, p. 170).

Este último punto impacta centralmente en el problema de la autonomía de lo estético en términos de la posibilidad de la evaluación crítica de la obra de arte y de su diferenciación en su relación entre arte y no arte.

Para Wellmer, Adorno no desarrolla el potencial comunicativo del arte entre otras razones por haber absolutizado el carácter ideológico de la cultura, su neutralización en el aparato de producción material, mientras que, para Wellmer, en la cultura moderna se encuentra tanto un material regresivo como de resistencia, como vimos. El potencial comunicativo en lo estético moderno consiste en Wellmer en la fluidificación de las relaciones comunicativas y de “autoentendimiento de los receptores del arte en dirección hacia momentos ajenos a todo sentido habitual, convertidos en tabú, segregados y dispares de su propia experiencia” (Gómez, 1998, p. 173).

Gómez advierte que Wellmer comparte con Habermas que los supuestos de Adorno sobre la modernidad habían subvalorado el potencial emancipatorio de la cultura moderna y que lo mismo que Nietzsche habría privilegiado el elemento del “descentramiento” y shock y que esto se habría constituido en referencia para una experiencia filosófica enfrentada a la razón instrumental y sus institucionalizaciones. Sin embargo, la particular caracterización que del lenguaje de la obra de arte realiza Adorno, expresado concretamente en el fragmento “nada sin cambios” en *Teoría estética* y a raíz del poema de la fábula de la ratonera, implica que la obra de arte no emite juicio, no puede ser captada en su verdad, lo que ella sea, por la emisión judicativa, y esto no es una subvaloración del potencial moderno sino una comprensión de la paradójal constitución del lenguaje de la obra de arte y su diferencia estructural con el habla sintáctica. Su síntesis carece de juicio y a raíz de esto se pone en duda la cuestión de poder entender a la obra de arte bajo el entendimiento común de un acuerdo intersubjetivo como compromiso. En ese apartado, Adorno defiende que la obra de arte juzga absteniéndose del juicio “esta es la defensa frente al gran naturalismo” y respecto al poema observa:

la forma que encaja a los versos en el eco de una fábula mística suprime su mentalidad. El eco reconcilia. Estos procesos en el interior de la obra de arte hacen de ellas algo verdaderamente infinito. Lo que las diferencia del lenguaje significativo no es que carezcan de significado, sino que estos

cambian mediante la absorción y se degradan a algo accidental (Adorno, 2004, pp. 213-214).

Las obras de arte son lenguaje en tanto que escritura y aunque ellas no sean juicio poseen momentos que proceden de éste, como verdaderos o falsos. Esto último hace referencia a la corrección o incorrección en el tratamiento de materiales y procedimientos. Y es que, como por ejemplo Adorno menciona respecto del ejemplo de Manet, su interpretación conjunta de “*spleen et idéal*” comporta que si se quisiera traducir como un juicio sería tanto falso e inadecuado, la superación dialéctica que la obra de arte ofrece aparta la estrechez del juicio en particular que se vuelve abstracto. Adorno utiliza la expresión didáctica de multiplicidad de capas con las que a la vez menciona el carácter inacabado del potencial de la obra de arte como proceso infinito como una caracterización que liga también la reacción subjetiva de las obras de arte, es decir, es a través de esta relación como Adorno entiende que

sujeto y objeto –es decir la cosa y su receptor– están no obstante tan estrechamente anudados entre sí que solo debería ser posible experimentar algo sobre la cosa misma a partir del análisis subjetivo cuando se introduce en la subjetividad la plenitud completa de la experiencia objetiva (Adorno, 2013, p. 526).

La univocidad característica del juicio en la forma del “esto es así” o “esto no es así” no pertenece al ámbito de la obra de arte. Adorno construye en términos de una dialéctica estricta la conversión de la obra de arte en escenario de conflictos de lo contradictorio, en lo que por lo demás se dialectiza el concepto de apariencia que Wellmer en una lectura unilateral destaca solo en uno de sus aspectos en relación a la crisis de la apariencia en el arte moderno ligada al desmoronamiento de la obra de arte como “sistema de sentido”, dialéctica que hace ver también, como Adorno lo expresa, que por la apariencia la obra de arte accede como existente.

El carácter cognoscitivo del arte congrega una complejidad entonces –y en este punto sí adherimos a la descripción de Wellmer de la lectura estereoscópica sobre Adorno– de una multiplicidad que sin embargo sí posee elementos propios, a diferencia de las posiciones de Wellmer, que refieren a la corrección o incorrección, a un núcleo que Gómez menciona

como artísticidad mientras que en Wellmer según Gómez el contenido de verdad del arte se reduce hasta la virtual “efectividad de su recepción”. Wellmer no atiende fundamentalmente a la ambivalencia de lo ilustrado y podríamos agregar al radical estado de contradicción entre razón y realidad, que devuelve motivos cruciales de una interpretación materialista en Adorno de base marxista, y que ponen en relación, en yuxtaposición, en su esclarecimiento dialéctico ámbitos de lo moderno que la versión habermasiana escinde como esferas de legitimidad autonómicas. Así, por ejemplo, en la construcción de sus ensayos como antitéticos aquellas características que Susan Buck-Morss anota respecto de la mercancía, es decir, los principios de abstracción, identidad y de reificación frente a los cuales en contraste las constelaciones de Adorno se construirán en base a diferenciación, no-identidad y transformación activa. Y ciertamente esta tarea de crítica de la cultura no puede ser denominada como “marxismo malo” como Wellmer sostiene, a no ser que ya pensemos el arte sin que los momentos materiales históricos que se reproducen como procesos de producción y sus contradicciones inherentes al interior del fenómeno estético pudieran pensarse. Lo cual significaría una verdadera obliteración de un segmento de la reflexión estética contemporánea. Gómez observa en crítica a Habermas el abandono de parte de éste de pensar la categoría de la totalidad, lo que consideramos también se incrusta en la lectura de Wellmer. Algo similar referido a la subvaloración de la complejidad de motivos en Adorno, Wellmer lo produce respecto del “carácter doble” de las ideas de historia y naturaleza sobre todo si tenemos en cuenta el apuro por la rehabilitación de una filosofía práctica en términos comunicativos en la historia a la que Wellmer adscribe. Nos referimos, por nuestra parte, a una observación más estricta de la aporética adorniana que incorpore este entramado de relaciones complejas desde su caracterización inicial en *La idea de historia natural*, respecto de la tensión entre lo “transitorio” y el concepto de “segunda naturaleza”, como anota Buck-Morss, “aceptada la premisa de una realidad contradictoria esencialmente antagónica está clara la razón que llevó a Adorno a entender que el conocimiento del presente requería la yuxtaposición de conceptos contradictorios cuya tensión mutuamente negadora no podía disolverse” (Buck-Morss, 1981, p. 130). Así los motivos materiales, contradictorios, y en lo que también despunta lo no intencional, y negativos, conforma un autoentendimiento de lo moderno crítico pero que tiene su asiento histórico y su constitución mo-

nadológica como “crítica determinada en una sociedad determinada”. Se trata de una membresía histórica material inmanente, decodificadora, de un sistema mundo contradictorio, de un complejo histórico natural vuelto mítico que no se trata, como Wellmer insiste –y creemos por su subvaloración de estos complejos mencionados de una condensación de lo reconciliado en términos abismales– de una desrealización de la posibilidad de una sociedad humanamente digna, sino de exponer a ésta a través del prisma de matices sociales objetivos en su contradicción ya tanto para los órdenes psíquicos, las formaciones sociales o lo histórico-cultural: en todo caso se trata, como siempre se ha tratado –desde el *Trauerspiel* entendido en términos materiales– de una exposición crítica de las contradicciones objetivas de lo moderno, la exposición dialéctica que del mundo ofrece “lo particular concreto” como abreviación monadológica de la totalidad; y esto pone “aquí y ahora” un tiempo histórico irreconciliado y como límite a lo otro, a lo utópico como positivo, a la “diferenciación versus la identificación sujeto-objeto”.

Por último, retomando la crítica de Gómez, disolver la obra de arte en el efecto en su común recepción implica también abandonarla a la inmediatez –y en esto Wellmer muestra una irrupción en su conjunción, de que esa recepción común debería estar a la vez constituida por una conjunción de público en general y expertos–, de una psicología receptiva en la que toda necesidad quedaría suspendida. “Esta ambivalencia es la que reclama que la teoría corrija la inclinación a la inmediatez: Adorno ha determinado y cualificado el potencial de comunicación como potencial de artisticidad” (Gómez, 1998, pp. 174-175). Entonces, el potencial comunicativo solo es verdaderamente tal si es el resultado del “potencial de artisticidad”, ya que de lo contrario lo comunicativo “contra su propio concepto, corre constantemente el riesgo de convertirse en simple experiencia pre-estética y proyectiva” (Gómez, 1998, p. 176).

Pero a la vez, también es cierto que la formación intersubjetiva constituye una mediación entre la experiencia individual objetiva de la obra de arte y la transformación de la realidad social. Susan Buck-Morss anota “Adorno nos deja con el interrogante de a quién estaba conduciendo la *Avant-garde*” (Buck-Morss, 1981, p. 182). Y es que como ella misma menciona la dimensión intersubjetiva sigue reportando como principal para la naturaleza social de la dialéctica tanto en su forma hegeliana como en su forma marxista. Aunque aquí de nuevo esa posibilidad se encuentra

mediatamente ligada a una reorientación de lo intersubjetivo desde la artísticidad, que implica a la vez ese alter conocimiento del cual el arte es poseedor para no caer en las regresiones proyectivas. Con lo cual, se mantiene a nuestro parecer vigente, persiste, la dialéctica desde la tendencia polar de la “productividad social avanzada” y su formación intersubjetiva y la rememoración –crítica– de lo no idéntico, como su verdad, en la trascendencia “quebrada” de la mónada obra de arte como sostiene Frederic Jameson.

Referencias

- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura* (A. Brotons Muñoz, Trans.). Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2013). *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gómez, Vicente (1998). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Frónesis.
- Habermas, Jürgen (1989). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.
- Habermas, Jürgen (1999). *Teoría de la acción comunicativa T.I*. Madrid: Cátedra.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración, Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Jameson, Frederic, (2010). *Marxismo tardío*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wellmer, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: La balsa de la Medusa.





¿Son representaciones los *reels*?

Emilio Garbino*

¿Es la representación una característica antropológica, es decir, constitutiva de la naturaleza humana en un sentido lo suficientemente amplio como para que en su significado esté presente el mecanismo de funcionamiento de facultades también constitutivas como lo son la imaginación, la memoria y los sueños? Podríamos decir que el mecanismo que atraviesa a estas facultades se caracteriza por volver a presentar, traer lo que fue, “una manera de hacer presente lo ausente” (Arendt, 2003, p. 144). ¿Qué es esto, por qué necesitaría alguien hacer eso, a qué responde semejante mecanismo humano? ¿Se puede establecer el corazón significativo del mecanismo de la representación, es ésta equivalente al mecanismo de la reproducción?

La brevedad extrema de tiempo evanecido es el corazón del patrón cuyo motor siempre disponible parece sostenerse en la fruición dopaminada que se apodera del ojo en un modo asombrosamente eficaz, adictivo, patológicamente soberano, capaz de insomnio y de ocupación de cualquier momento de tiempo ocioso. Por lo menos desde hace dos décadas este fenómeno goza de *ubicuidad*, es global como el idioma inglés, sucede sin distinción humana de ningún tipo. Si se midiese con estadística, el resultado sería casi perfecto.

Hacer foco no tanto en lo que la red hace con nosotros sino en lo que nosotros hacemos con ella. Ambas acciones son igualmente determinantes para pensar lo que pasa con el fenómeno completo de la fruición que se genera ante las pantallas. La representación aparece como tema porque lo que está en juego en esto de ver imágenes en dispositivos se parece demasiado a escuchar un relato, leer un cuento o novela, ver un cuadro o ver películas, series o *reels* en cualquiera de los formatos de nuestra cultura, sea 35mm, televisión, notebook, celular. Que desde el punto de vista de la atención, si bien es posible que lo que suceda sea que nos “distraemos” de la realidad que está afuera, el mundo real como se dice, la atención destinada a ver imágenes virtuales no carece de concentración atencional;

*Universidad Nacional de Córdoba | emilio.garbino@unc.edu.ar

es atención concentrada la que se dispone para este avistaje muchas horas todos los días. ¿Por qué atraen como imán las imágenes reproducidas, representadas, sea cual fuere el contenido –cualquier cosa puede ser un contenido en las plataformas de redes sociales? Le hice esa pregunta a mi hija de 17 años y me respondió en tono de obviedad: “porque tenés todo, podés hacer cualquier cosa, te podés comunicar, es entretenido, es muy divertido, ves pelis o series, haces videos o sacas fotos, subís historias... En el celu está todo...”.

En el libro de A. Berti *Nanofundios...*, se dice: “Para capturar nuestros datos es necesario que prestemos atención, y por ello hace falta atraerla. En las granjas de servidores de las plataformas contemporáneas se cultiva el forraje con el que alimentar la avidez de nuestra atención para llenar tiempos muertos.” (Berti, 2022, p. 25) Pero, ¿sucede así, en serio hacemos eso por aburrimiento? ¿Por qué pasa eso? El “shock de la virtualización” (Costa, 2021, p. 25) produce efectos culturales, fenómenos que involucran imágenes visuales de consumo masivo. Es decir, fenómenos históricamente similares como el cine y la televisión en cuanto a que sucedieron con impactos sociales de iguales dimensiones e igual contundencia, y además compatibilizan con el actual fenómeno social de la virtualización respecto a lo que fenomenológicamente se pone en juego: avistaje pasivo de imágenes con carácter adictivo. Hablamos de “shock” porque el vínculo establecido entre el ojo y lo visualizado y mediatizado por dispositivos genera lo que se llama una fruición de disposición no voluntaria/no coercitiva que gasta el tiempo ocioso de quien consume imágenes –cualquiera de nosotros– transformando el tiempo en “tiempo muerto”.

El asunto ético de toda la vida para cualquiera tiene que ver con el tiempo, qué hacemos con él cuando no tenemos nada que hacer, y en menor medida el tiempo laboral, aunque ahí la justificación es la necesidad. En el primer caso se trata del tiempo libre. Hoy, ese tiempo se dispone automática y mecánicamente para encender el celular, es como un acto reflejo, TOC, que chequea por chequear, ansiedad pura ... ¡y que tire la primera piedra quien no sabe de esto! No hace falta hacer la estadística. Simplemente sucede así. Pero de nada sirve ser consciente de este acto rutinario y espontáneo; tampoco alcanza con saber que nuestra ontología de sujetos reflexivos se atenúa en ese panorama diario reincidente. La eficacia de este fenómeno es perfecta, no hace diferencias de ningún tipo, e incluso respecto a los gravámenes etarios que se podrían adjuntar para

subrayar intensidades dejan de ser importantes cuando se constata que solo se trata de una cuestión de grados, pero nada más: los adolescentes padecen más estos síntomas de adhesión con tendencia adictiva, pero el abanico de afectación es peor que el covid, es decir más global y expansivo. No estamos, quizás, en condiciones de combatir esta conducta de dependencia o adicción, y mucho menos apelando a parámetros ilustrados de autonomía reflexiva. Solo algún pacto ritual de retiro, pausa o desconexión violenta alcanza apenas para hacer paréntesis efímeros, esporádicos. En los toboganes del ocio y de la necesidad, en el trabajo y en el entretenimiento aplicamos cierta conciencia, o nos dejamos caer en bajadita, total, no solo no pasa nada, sino que además se resuelve algo muy delicado en la vida de cualquiera, “qué hacer” en el tiempo inmediato. ¿Para qué ser reflexivos (un problema social desde Platón hasta hoy) si el algo-de-ritmo nos lleva gratis, nos ocupa y entre-tiene, nos regala la imagen total del mundo –la película total con un ritmo de variación maniaca que cada 30 segundos es otra, aunque sea siempre la misma? ¿A quién le incomodará realmente trocar la experiencia del mundo por la imagen de la experiencia del mundo? Un testimonio serio de esto es lo que les pasa a los niños desde una tempranísima edad de qué, 2 o 3 tres años, para empezar a usar el celular. El mundo es mejor en una pantalla, podría deducirse de la efectiva e inmediata respuesta que un niño estaría dando en su predilección por ver un celular a cualquier otra cosa.

A partir de un proceso intuitivo de percepción del presente se puede reconocer una conexión entre la *representación*, en tanto capacidad humana de hacer duplicaciones de lo vivido en diferentes “formatos”, digamos y la cultura de avistaje de *reels*. La conexión de estos dos fenómenos se asienta en una estadística intuitiva que se refiere a ese modo de la realidad representada, reproducida, hecha imagen, presente en forma de flujo digital ubicuo e incesante y que ocupa una realidad virtual paralela a la mera realidad material, aun la de los cuerpos en roce y movimiento, afuera.

Tal vez estemos en la situación necesaria de un recambio conceptual respecto a la categoría de la representación, pues en el avistaje de imágenes en el formato *reels* no se trata de la elaboración de representaciones sino más bien del mero “prosumo” de ellas, esto es, la producción y el consumo fusionados como partes de la cultura presente en lo que tiene que ver con la conducta subjetiva en el uso de dispositivos digitales. Explicar esto es el asunto principal. El mundo hecho imagen en los dispositivos al alcance de

la mano de cualquiera no implica producir representaciones del mundo sea cual fuere el sentido de esa representación. Si nos dejamos llevar a un posible principio antropológico de la funcionalidad del acto de representar, encontramos el lenguaje, el arte, los rituales, la religiosidad de prácticas comunitarias tribales simples o complejas (simple sería enterrar a los muertos; compleja sería el cristianismo en la cultura occidental). Quien coordina, gestiona y organiza acaso el primer acto de representación debería ser la memoria, nuestra facultad de recordar, conservar y archivar la vida mientras va pasando. Pero lo que sucede en un dispositivo como el celular (el dispositivo por antonomasia que materializa el fenómeno de la digitalización de la cultura global de manera hegemónica, ubicua y progresiva) no es, desde el punto de vista de los prosumidores, algo que el concepto y el hábito de representar correspondan de manera precisa; ¿son representaciones las que ocupan el chorro constante e infinito en presente continuo, los contenidos de los *reels*?

Pero hay que responder a la pregunta por la relación que habría entre la cultura de la digitalización en la que estamos inmersos y el fenómeno de la representación en su condición antropológica constitutiva. La pregunta es: ¿son representaciones las que prosumimos en los dispositivos productores de imágenes de todos los tipos imaginables, abarcando todos los contenidos posibles? Llamamos la “película total” o “película única” a la suma de todas las imágenes disponibles para cualquiera en formato *reel*.

La avidez que se activa es el asunto acá. Es estética, es decir sin fin ni motivo, ni interés, ni moral, el mero “ver por ver” con mirada anclada que se deja llevar, imantada. Creo que el avistaje de imágenes debe ser lo más masivo que está sucediendo en el mundo. Estamos ante un tipo de ver que deja de ser voluntario para transformarse, suave y fácilmente, en adictivo. Se apropia del ritmo de la vida cotidiana a intervalos *random*, aunque con una regularidad exacta y masiva. Algo de ritmo para la vida que aburre y desea entretenerse, como tener un “plus” (Adorno lo refiere al arte, pero también funciona para la industria cultural) sería pues la necesidad (o el patrón que fuere) para volver a ver, repetir, reproducir una y otra vez todas las veces que haga falta. Ver, hoy el mero ver y no el contemplar más bohemio. Representar en una segunda instancia lo que sucede en la vida real, o algo parecido, ya sea copiado miméticamente, embellecido o figurado, reducido a símbolo o metáfora, sea virtual o materializado en distintos formatos como obras, lenguajes o videos. Volver a presentar de-

lante de nuestros ojos la vida de los cuerpos, las cosas, las personas. En fin, representaciones de... ¿por qué sucede esto desde hace tanto tiempo, desde Lascaux a los *reels*?

La cultura digital instala en las formas de percibir y en el gusto el criterio estético *tiktokero* que ha impuesto un patrón de tolerancia sensible en cuanto a la forma: la película total, una imagen movimiento que contiene todas las imágenes posibles, absolutamente todas las imágenes existentes y por existir en el próximo minuto, hecha por cualquiera de nosotros, todos nosotros, puestas a caer en cascada vertical permanente como una máquina tragamonedas (la palabra '*reel*' tiene que ver con eso). Pero además ha colocado en el mercado prosumidor de imágenes el ritmo breve, los 30/90 seg. de duración como patrón de tolerancia máxima antes de que un dedo se deslice sobre la pantalla para eternizar el flujo de las imágenes *scrolleadas*, de *reel* en *reel*.

Hay en la representación algo de primario y tal vez ocioso, la jugada de volver a presentar, acción fiel en la historia de la humanidad, hoy acelerada, practicada hasta la saturación en los reflejos cotidianos, montada en dispositivos que invaden los minutos de cualquiera de nosotros. Como "con la vida no alcanza" llenamos de representaciones el no saber qué hacer con el tiempo. ¿Es eso?

El algoritmo es como un actor de trastienda que registra todo lo que hacemos conectados sin mostrarse, frenético espía vive y se nutre como un chismoso desocupado al que le han dado la tarea de perfilar la naturaleza humana en demasiados pocos matices, y encima todos reunidos con fines comerciales. Demasiado poder se le otorga a este cálculo maquínico de acciones o decisiones convertidas en tendencias para inventar la silueta de preferencias, gustos, y empatías, ideológicas; un poco lo logra, pero es solo una estadística, exitosa porque nos ahorra buscar, nada más.

La representación es también algo que podemos ver como ejercicio algorítmico cada vez que nos conectamos; alguien o algo está fijándose en los movimientos que hacemos en la web construyendo un perfil o subjetividad que gusta, elige, piensa esto o aquello, necesita esto y aquello. Es como un simulacro estadístico que cada uno puede tener de sí mismo, sea perfil, avatar o usuario, pero no es más que un licuado, un recuento parcial de datos que con el surgimiento del "procesamiento de datos" da lugar a los patrones a partir de los cuales podemos creer en una "singularización" cuando se trata de lo contrario. Una serie de acumulación de datos

tomados como características que forman un “doble digital” sostenido en una máquina cuya memoria de escala no humana “ignora el olvido”. Pero solo se trata de datos; poderosos porque inclinan, inducen, promueven acciones y conductas basadas en gustos o empatías ideológicas. Pero sabemos que es falso; ese “doble digital” solo persigue más dinero con nuestra atención embobada, hipnotizada –¡y en eso es perfecto el mecanismo!

¿Qué decir sobre lo que parece ser el alma de todas las cosas humanas concentradas en la conexión a la red, *el algoritmo*? Que es una herramienta y que como tal juega en las acciones humanas conectadas un rol hoy determinante. Pero que su modo de funcionar es la estadística y que con ésta el mundo se ordena en cierto modo, se hace el detrás invisible que alguien y/o algo tiene en cuenta para saber sobre nuestras conductas, serializarlas, sacarles un patrón o norma. Lo curioso es nuestra colaboración a ese fin, aunque no se lo explicite así. Pero nosotros insistimos, repetimos, alimentamos la máquina inteligente que nos contiene y, sin saberlo del todo, pero algo ya estamos sabiendo, normalizamos que así sea.

La intimidad hecha espectáculo, así de simple y ya antiguo el registro de Guy Debord que en la década de los sesenta y con bastante precocidad desnudaba el fenómeno social de la globalización capitalista en su *Sociedad del espectáculo* (Debord, 1994). ¿Qué significa esto, a qué responde, cuál es el caldo de cultivo de las redes sociales y nuestro no tan nuevo hábito de conectarnos como esta forma tan contemporánea de hacer sociales? ¿Por qué esta conducta ha resultado tan eficaz en el flujo de su funcionamiento, ilimitadamente lucrativa para quienes la diseñan y ejecutan? ¿Por qué nos atrae tanto espectar o mostrar la intimidad, propia o ajena, si acaso se parece a “la sensación de estar ahogándose en las representaciones de experiencias de otras personas”? (Costa, 2021, p. 148)¹. Algo ni voluntario ni involuntario del todo, pero hegemónicamente demandado, fácil y al alcance de cualquiera sin distinción de ningún tipo, dulce y casi inconsciente su efecto al que no sospechamos inocuo, pero donamos minutos a toda hora, todos los días, atraídos como por un imán cuya fuerza leve es repetible al infinito.

Desde un punto de vista en el que no nos centraremos especialmente, pero que tiene una incidencia real constatable por cualquiera en aquello a lo que nos referimos como avistaje de imágenes, tenemos que hablar

1 La cita corresponde al fotógrafo holandés Erik Kassels, en su obra *24 horas de fotos*.

de “cultura algorítmica” como aquello que nos involucra y toma como partícipes en calidad de prosumidores. Sabemos que mediante repetición y serialización la red puede construir un “doble” (Berti, 2022, p. 38) de nosotros mismos. Incluso se habla de un “tercer inconsciente” (Berardi, Stolkiner, 2022) que es la estadística algorítmica de todo lo que hacemos cuando estamos conectados. Somos ese “avatar” en calidad de usuarios, y con ese protagonista desdibujado de lo público y lo privado –ya no importa mucho la distinción según el formato ubicuo en el que todo aparece en alguna pantalla–, el idioma que hablan las cosas y los fenómenos en tanto apariciones disponibles en la conexión es hegemónicamente el de la imagen. ¿Qué hacer con esa constatación, además de testimoniarla, verla y protagonizarla todos los días? ¿Es novedoso este hacer contemporáneo de la cultura global, o solo ha cambiado el formato y en realidad se trata de una práctica atávica, la de ejercer distintas formas, de un mismo acto, gesto o lo que fuere, el de “representar”? ¿Será el lenguaje, la voz humana como mapa para organizar el mundo y reducir así los márgenes precoces de la muerte accidental, una de las formas originarias de representación? ¿Cómo no poner al lado de esa hipótesis al canto, al ritual comunitario religioso o metafísico, a la danza mística embriagada, las pinturas en cuevas, los sueños suprarreales? Lo arbitrario de estas posibilidades queda suspendido a propósito de la pregunta por lo que nosotros, contemporáneos de la época del *tecnoceno*, esto es y dicho simplemente, una época en la que la expansión hacia todos los aspectos de la vida presente, desde la cultura en su espectro completo, la ciencia, el comercio, la psiquis humana, la ruptura del ecosistema, las guerras y la nanotecnología aplicada para fabricación de plaquetas o para extraer litio, la Universidad de la singularidad, el genocidio de la Franja de Gaza y la posible colonización de Marte, la sobrevaluada magia de la IA, y un inmenso etc., todo es enmarcable en el punto de vista *tecnocénico*; su definición primaria es la que señala, define y circunscribe a la completitud de lo vivo *mediatizado* por la técnica de imágenes digitales.

Uno de los rasgos propios del hacer representaciones es poner en juego, establecer una relación de referencia y mutua dependencia entre lo *en vivo* y lo *en diferido*, entre lo presente y lo que ya no lo es. Hacer presente lo ausente mediante representación. Atendiendo a la literalidad de la palabra hay allí un aviso de algo que sucede en segunda instancia, después, quizás inevitablemente tarde. Un *volver* a presentar, o presentar de nuevo

o en segundo tiempo y además con el artificio etéreo de ser imagen, ya recordada, ya pintada, contada o soñada; siempre imágenes y a posteriori. ¿Y qué si es así?

Pero, ¿qué tiene que ver la polimorfa acción de *representar* con el tecnoceno?

Se desvirtúa el sentido de lo que es una herramienta cuando pensamos en el uso que hacemos de los celulares: es solo “medio” para pocas cosas, mandar mensajes, hacer compras, sostener un *home office* o trabajo a distancia, encontrar pareja, hacer una transferencia. Pero una estadística dice que, en un porcentaje altísimo, el uso masivo del celular es ocioso. A diferencia de la fabricación del hacha de piedra, al inscribirse por completo en su función vital de supervivencia, en lo que esto significa como evitación de la muerte y el hambre al poder cazar y prever la adquisición del alimento y la preservación de la vida. Un celular subvierte su condición de herramienta funcional y se constituye en un instrumento/dispositivo de entretenimiento que pasa a ser parte del cuerpo propio, más para ver *reels* que para trabajar.

Según Bataille, la fabricación de la herramienta, cuando lo empezamos a hacer para sobrevivir en los formatos de lanza o hacha, instala una conciencia del tiempo en nosotros que tiene que ver con el futuro, con cierta administración del tiempo que se conecta con la evitación de la muerte causada por hambre. Fabricar la herramienta para cazar implica contar con la evitación de la muerte por hambre, es decir, proyectar en el futuro cierta seguridad de supervivencia, la previsión. Por lo tanto, la técnica aplicada a esa fabricación implica trascender como individuos, en tanto seres finitos conscientes de su muerte a través de la manufactura artificial de la herramienta, y esto significa una capacidad de anticipación que introduce la dimensión temporal en la existencia humana. Debido a esto nos diferenciamos de los animales para, de algún modo, sabernos mortales y al ser conscientes de nuestra finitud la anticipamos y actuamos para diferirla, aun cuando sabemos que se trata de un juego fútil, estéril respecto a lo que se erige como tal, porque no sabemos ni conocemos lo que es *trascender*. Es algo que solo les cabe hacer a otros, los que van sobreviviendo a los muertos. (Bataille, 2003, pp. 38 y ss.)

El celular es la herramienta más perfecta que ha logrado eximirse del origen de su creación, ha dejado de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo. Por supuesto que sirve para hacer un montón de cosas,

pero la estadística intuitiva dice que del 100% de su uso en la inmensa mayoría de las personas, la mayor parte del tiempo de su uso es ociosa, libre, de entretenimiento. El dispositivo modula, hace presencia y se apodera de hábitos de todo tipo para “llenar el tiempo muerto” con fascinación, fruición, avidez y adicción. Estos “espejos negros”, además de la serie inglesa, son la síntesis de todos los artefactos conocidos hasta ahora, “herederos de varios linajes técnicos, pero en particular de dos, el televisor y el walkman, pantalla y bolsillo. Su potencia radica en la combinación del poder de seducción de la pantalla y la libertad y privacidad de lo portátil” (Berti, 2022, p. 110). ¿Cuál es esa “fascinación”, cómo es, por qué está ahí haciendo qué, por qué la fascinación de la imagen en el celular fascina hasta la adicción?

El modo ocio, tiempo libre, momento de un día en el que no hay nada que hacer (obligaciones, necesidades, rutinas mecánicas), ahí la pregunta que nunca termina de explicitarse de algún modo se enuncia, ¿qué hacer? Pero al sentirse siquiera bosquejada, otra palabra demasiado rota y recompuesta asoma su promesa regulativa, se mezcla con el deseo y con la frescura imposible del tiempo solo para marcar la distancia que falta y se aleja a todo intento de aproximación, aunque sin disminuir su brillo prometeico. Precisamente en ese instante banal de la desocupación ociosa, ya sea breve como en la cola de un banco o más extensa como en la cabaña de vacaciones, justo ahí pega la inercia, hoy simbiótica de un gesto que se ha logrado imponer con asombrosa hegemonía, de la acción globalizada y ubicua de *llenar el tiempo muerto* con avistaje de *reels*.

... Y, obvio, porque toda historia contada captura, imanta. Los infinitos nano relatos circulando 24/7, disponibles, repetibles y al alcance de la mano cuando sea que se los demande, con disponibilidad infinita, parecida al acceso al porno, parecida a hacer *sapping*, la antigua práctica de ver televisión por cable, pero con el recurso perfeccionado en aceleración, variedad y cantidad, con presencia en estado de flujo constante, todos los días todo el día. Esta condición de constancia prometida, de accesibilidad garantizada (por supuesto con las condiciones básicas de tener conexión), de disponibilidad completa, inmediata, repetible a antojo... y encima con el rasgo cinematográfico de ser la película de todas las películas, de todas las imágenes en un mismo flujo de imágenes, la historia de las historias que nunca para de ser contada, incluidas todas las películas, todas las series, todos los *reels*, todos los estados, toda la información, toda la publici-

dad... todos los chats, todos los audios, todos los videítos... toda la música, todos los perfiles... y lo no recorrido en la red que podría ser infinito.

Hablando de espejos en el mundo –el nuestro, el único– de las pantallas, el ejemplo que da Platón en el libro X de *La República* es quizás la imagen más simple y gráfica de lo que es la representación. Se la refiere aquí directamente a la pintura y de algún modo a la poesía. Se nombra al principio a un “artesano” u “operario” que “en cierto modo” (esta “modalidad” es la que en el texto platónico da lugar a la creación de las apariencias en modo réplica, es decir, copias) tiene el poder de un dios, si no fuera precisamente por dicha “modalidad” que tiñe toda la acción del operario con un manto ontológicamente fraudulento, el de hacedor de las apariencias. Pero a la vez, ese mismo artesano y en esa misma obra –la de re-presentar– dispone de un poder propio de un “sabio bien maravilloso”. ¿Cuál es esa “modalidad”?, alguien le pregunta a Sócrates, y este responde:

[...] puede practicarse diversamente y con rapidez, con máxima rapidez, si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento la tierra; en un momento a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas.
(Platón, 1988, p. 508-09, 596 b-e)

Antes también se incluía a “los dioses” en la lista de lo que puede producir este “sabio”. El hacedor de apariencias es finalmente el pintor. Pero no importa acá tanto el problema histórico de la filosofía respecto al asunto platónico de verdad y apariencia. El ejemplo del espejo es, para el tema de la representación en tanto asunto de las imágenes, el mejor cuadro para mostrar ese efecto tan particular de la duplicación, de la reproducción o presentación-en-segunda-instancia. Imagen/cosa, claramente, pero más para el tema de la representación como imagen, simplificado rápidamente. Solo para completar un poco más el asunto platónico, vale agregar que este artesano (pintor o poeta) está, como le pasa a la escritora y su naturaleza dialéctica, en posesión de un “fármaco” (Platón, *Fedro*, p.402-06, 274e-275e) en su sentido anfibológico, algo que, de acuerdo a su dosificación respecto del mundo de las ideas o grado de proximidad a la verdad, puede ser remedio que cura o narcótico que intoxica; puede ser “maravilloso” o un hechizo que engaña.

Hoy, el artesano no necesita mover el espejo porque las imágenes creadas tienen movimiento, las hace cualquiera, todos podemos ser artesanos y la sensibilidad que se ha generado a partir de esta horizontalización productiva rebasa en algo más ecuménico y disperso aún, el avistaje de imágenes. De allí que el adjetivo más idóneo para ese fenómeno es *ubicuo*, también de origen religioso y que desafía a ser, debido a su hegemónico asentamiento en las acciones primarias humanas, podríamos decir, “más real que la realidad” (Berti, 2022, pp. 114-15). Se lo dice a propósito del cine, pero creemos que es aún más propio de ser aplicado a nuestra era de la cultura digital.

¿Hay un asunto con el tema de la “atención” en la era de la cultura digital? Parece que uno de los primeros colapsos de nuestra forma de percibir se suscita a propósito del cine, funciona como uno de los “ordenadores de la experiencia perceptual” de las masas. Pero lo que pasa hoy ostenta un cambio exponencial, porque cuando consumimos contenidos audiovisuales, somos abducidos casi voluntariamente, casi sin voluntad; sí, como una ansiedad sigilosa que lleva en arrastre pasivo hacia la sesión diaria de la hipnosis que genera la pantalla. El flujo de imágenes, nunca mejor puesto el nombre, entran en la mente sin ser precisamente algo que viene de fuera, ni algo que esté dentro. Continuo de situaciones sumadas y *scrolleadas* sin fin, una tras otra cada 30 segundos, como si todas juntas-en-traspaso formaran una sola película. El “mundo paralelo” de la virtualidad o realidad virtual no está ni en la conciencia ni en el mundo allá afuera. Está en el dispositivo, que vendría a ser como un puente entre los ojos y las cosas –las reales-reales. Además, compite en utilización de tiempo y chorea. ¿Cuál es la referencia de los *reels*, las cosas, el mundo real, o más bien la referencialidad se lupea con escorzos brevísimos de manera que solo en la suma ecléctica constituyen algo, son un algo? El flujo que se refiere a sí mismo y solo en continuo presume consistencia.

La atención en este territorio es un tema poco claro en la medida que cualquier tipo de conducta pasiva, si bien parece haberse corrido de la voluntad, no por ello ver imágenes, del tipo que sean, aunque el *reel* sería el estereotipo, es algo involuntario. Sin embargo, la voluntad y por lo tanto la atención parecen estar inducidas. En cualquier caso, lo importante es el estado de entrega del tiempo diario que pide repetición constante con un extraño nivel de variabilidad de contenidos; lo variado de breves segundos se iguala en la identidad del flujo, lo diverso borra la diferencia de los

contenidos logrando, por el fluir mismo, un fusionado indiviso cuya única forma es la de ser imagen, y ese es el único “contenido” que importa.

Algo pasa con nuestra atención, pero no diría que se trata de un “bien” o “recurso de escasez” como señala Berti, en varios momentos del libro (2022, p. 171). Es más que claro que algo pasa con la atención, lo vemos en cualquier lugar del mundo, lo sabemos de los adolescentes, nos sorprendemos cuando vemos al infante de 3 años abducido por la pantalla mágica. También los viejos, el rico, y el pobre, el trans y el o la hétero cis, en Tío Pujio, en la cama o en el baño, al dormir y al despertar, en modo insomnio, en cualquier conversación. Es horizontal, no hace distinciones de ningún tipo, trasciende culturas, calidades de almas y formaciones educativas. El acceso a los “contenidos” en las plataformas de *streaming* de las redes promueve “una nueva forma de visionado, *privada y ubicua*” (Berti, 2022, p. 70, *itálicas nuestras*). Creo que la fruición auto-abductiva que genera este “nuevo visionado” no habla de una ausencia, merma o escasez de atención, sino de un tipo de captura plena de atención, con niveles de concentración altísimos si por esto se entiende mirada fija casi siempre agachada, persistencia y repetición, reincidencia garantizada todo el día todos los días, conducta fisonómica propia comparable al apasionamiento, cierta locura u obsesión. Esto vale por el lado subjetivo actitudinal de la atención, generalmente sucede en momentos de ocio, aburrimiento o nerviosismo ante el no saber qué hacer en el minuto inmediato, como una especie de impaciencia ansiosa que mata su tiempo viendo... obvio que el tiempo nunca muere, nunca muere, pero ¿se refiere a un tiempo improductivo o simplemente a un tiempo en el que, debido a que hemos sido abducidos por el poder imantante de las imágenes en flujo, la atención se hace adicta? La atención eficazmente tomada desde y en lo “privado” de nuestra existencia, individual y en masa a la vez. No hay un genio maligno que nos engaña, o un malvado que nos toma prisioneros y nos hace esclavos, pero sí hay un tipo de micelio que teje redes de una única red de redes, la cultura de las imágenes reproducidas en los celulares. Hay un “monopolio de la atención” –uno de sus miembros principales es *google*– pero diría que, a ese aspecto del fenómeno, sin dejar de ser determinante y fundamental, y no solo por cuestiones políticas, lo dejamos sin consideración.

Que el estado de “nuestra atención” sea “dispersa y escasa” creo que se podría plantear de otro modo, aunque quizás respondiendo al mismo fenómeno, la afectación de nuestra atención. Atención perfectamente

sometida, en foco y tomada al 100% al punto que no hay margen para la dispersión porque la captura tiene una eficacia hegemónica, ubicua, propensa a distintos grados de adicción. Su contenido es la dispersión capturada, reproducida como contenido, hecha realidad virtual más real que la realidad real, simplemente por el hecho de la frecuentación y su inconfundible sesgo de atracción infalible, hecha película con un guion que nunca termina y siempre se está haciendo, sin guionistas, solo con usuarios. La atención obviamente elige una pantalla para encontrar ahí a la realidad y no porque ahí suceda la belleza, o tal vez sí. La captura, es decir la contención, la traducción de todo a contenido digital genera una admiración que embarga sin esfuerzo, es agradable el hábito minuterero, planetario. Dosificada en nano intensidades en las que la captura de atención es exacta, balsámica.

Es perfecta en su eficacia. La toma de atención no se explica sino con la ingenuidad de creer que se trata de la representación más perfecta de todas las representaciones, la que se viene ensayando desde Lascaux hasta hoy. ¿El arte?

La historia que antecede a nuestra cultura digital contemporánea, en lo que se refiere a consumos masivos de, podríamos decir, contenidos públicos culturales, tiene en la literatura un representante interesante en la novela del S. XIX, y W. Benjamin supo entrever en el consumo de este género el aura de un mecanismo cuando la escritura todavía no había sido reemplazada por la imagen (Berti, 2022, pp. 125-30). Lo que le sucede al lector de novelas es también algo espejado, la vida de otros –los “personajes”, es decir, fantasmas– constituyen algo como un “destino ajeno”, que es de algún modo atrayente “por la fuerza de la llama que lo consume” y “nos transfiere el calor que jamás obtenemos del propio cuerpo”. Lo que produce adicción es la esperanza de “calentar su vida helada” con un “fuego” ajeno, que no es nuestro; ¡qué extraño mecanismo, el de tomar lo irreal y hacerlo jugar en lo real! ¿Será esto lo que sucede con el arte en general, en tanto lenguaje, por decirlo de algún modo, presente en todo relato oral o escrito, filmico o en formato *reels*, etc.? ¿Cabría entender esto como una puesta a punto –el fuego ante lo helado– de lo real vivido y experimentado en la “mera vida” que al “espejarse” en la ficción se nutriese de una especie de “promesa de felicidad”? Los relatos, sean del formato que fueran, son la oportunidad para permitir la mezcla entre lo que hay/lo que es/lo real, por un lado, y lo posible/lo que puede ser/lo que sería bueno que fuese, e

incluso lo imposible, por el otro. El espejo, el fuego, los relatos, el arte... ¿Están los *reel* en esa línea? ¿Qué es lo que se aloja en la “representación”? En el mismo sentido Ricardo Piglia habla de una “ilusión social” a la que considera “básica”: “En la sociedad tiene mucha importancia lo que todavía no es, lo que no existe” [...] (Piglia, 1990).

Si el arte existe porque con la vida no alcanza, así es también como se deja entender amablemente el *athanatizein* de Aristóteles (citado en Arendt, 2003, p. 47), como pasión activa por transformar lo más terco y cierto de la naturaleza humana que es su finitud, con su opuesto imposible, ser inmortal en el ejercicio de la filosofía, o del arte. Lo curioso es que la palabra elegida por el griego para referir a esta acción humana –se trata de una actividad– es negativa, es decir, significa negar lo que nadie puede esquivar, su propia muerte, una completa locura por la cual la cultura de la humanidad se erige como tal. Muy otra cosa es lo que pasa hoy con la adicción a los relatos diseminados hasta la transmutación en algo distinto, el acotado relato de las percepciones breves, sucesivas y continuas, cuyo patrón de formato es el *reel*. ¡Cómo no va a ser adictivo ver/percibir/atender lo que termina siendo la película absoluta con un continuum perfecto y al alcance de la mano en el bolsillo! Todas las imágenes del mundo infinitizadas en el *tubo para mí, tu tubo, el tubo nuestro*. “A partir de mayo de 2019, se suben a YouTube más de 500 horas de contenido de video cada minuto” (Berti, 2022, pp. 187-188). La adicción no está precisamente en el relato, o bien, el relato está en relación de fusión y simbiosis con las imágenes a tal punto que la imagen ha independizado al relato de trama o guion, lo exige de narrativa porque la narrativa ubicua es la suma de todas las narrativas posibles puestas a disposición con el mero criterio de estar ahí disponibles para ser vistas según el *márquetin* de los avistajes.

La herramienta de divulgación masiva más perfecta creada hasta ahora en lo que a “todo en uno” se refiere. La captura o caza de nuestra atención a través de los contenidos digitalizados no estaría siendo compatible con una “atención escasa y dispersa”; ella está más bien espontáneamente propensa a dejarse llevar, a trasnochar hasta el insomnio con una capacidad de entrega que no es nueva para nosotros, pues lo sabemos desde que conocimos la tv, el cable, el *saping*. Pero el refinamiento de la logística, la inmune intervención *zuckerbergiana* para abducir, atraer, repetir e incluso producir y subir, hacen de esta práctica contemporánea un dulce del cual

nadie está dispuesto a no chupar. Como decía Adorno de la “industria cultural” capitalista, no tiene afuera.

[...] el siglo de la serialización del flujo cultural monopolizado en YouTube [...] el archivo universal de todos los flujos del mundo [...] el almacén de la cultura universal [...] Google está silenciosamente procurando hacer de todo aquello que acontezca en el flujo temporal un contenido algorítmicamente administrable, y a nadie parece llamarle la atención. (Berti, 2022, pp. 187-188)

A esto se llama “contenidos”, lo producido por cualquiera de nosotros, los prosumidores. La cualidad estética novedosa que estos “contenidos” adquieren a partir de que son los mismos usuarios quienes los hacen, suben y consumen, además de lo que significa, respecto del volumen de ese “flujo desbordante”, tiene que ver con que absorben, consumen, gastan el tiempo de las personas. Se sostiene el flujo y cabe pensarlo como formato de imágenes que precisamente debido a eso, al formato, se constituye hoy en un contenido que nadie piensa como tal; simplemente puede ser cualquier cosa que consolida su garantía de permanencia en el fluir digital de la red, las visualizaciones, un régimen cuantitativo. Es decir, cualitativamente (el espectro es tan gigante que ni siquiera cabe abarcarlo con clasificaciones) todo es menesteroso de ser subido a la web y desaparecer en un día o viralizarse y permanecer. ¿Estaríamos en condiciones de encontrar fenómenos equivalentes al flujo de los contenidos y lo que se suele nombrar como el “todo”, en tanto registro, grabación, imágenes digitales? Los contenidos son el todo de la realidad atendible, es “lo que sucede todo el tiempo” como algo que pide ser percibido en modo serie, repetición de variables que sin embargo se contienen en la red como “el” contenido que concentra las variables. ¿Y qué con eso?

En la diseminación anónima de las experiencias individuales en las que se dinamiza el consumo, en sentido amplio, la comprensión de la cultura contemporánea amerita hacer lo que en este momento no se puede hacer porque está sucediendo; solo después de que los hechos pasan podemos pensarlos, considerarlos.

Para finalizar encontramos navegando al azar en torno a esta temática el libro de Jianwei Xun (avatar del filósofo italiano Andrea Colamedici, que figura como traductor de la obra) *Hipnocracia. Trump, Musk y la nueva*

arquitectura de la realidad, y sacamos algunas citas de este best seller, coproducción o coedición entre Colamedici y dos IA, Chat GPT y Claude. Por aburrimiento o por ansiedad, por deseo ¿decidimos?

mantenemos adictos a los brillos del plasma que separa al espacio virtual del aburrido entorno que habitamos realmente. La vigilia ha sido sustituida por un sueño. La realidad por la sugestión continua. La atención se modula como una onda [...] La realidad se disuelve en muchos sueños guiados [...] La percepción se remodela [...] la experiencia se fragmenta y multiplica en mil espejos [...] La dopamina fluye por el sistema ... El tiempo se retuerce sobre sí mismo [...] “La obediencia fluye invisible. (Jianwuei Xun, 2025)

También se puede ver que de algún modo hacemos un elogio a la imagen. La adicción no es como una obediencia involuntaria sino como una reincidencia de la percepción. El *reel* como película infinita, “la posibilidad visual infinita: un estado en el que todo es verdadero y falso”. La IA

produce visiones del mundo enteras, completas, con lógica interna, con pruebas y argumentación. El verdadero poder de estos sistemas no reside en la posibilidad de replicar la inteligencia humana, sino en su capacidad para generar infinitas variaciones de contenido plausible [...] nunca se cansan de producir más matices, más posibilidades [...] nos mantienen en un trance algorítmico [...] Cada una de sus producciones es una nueva inducción hipnótica que lleva consigo las huellas de los trances anteriores. (Jianwei Xun, 2025)

Ver representaciones. Hacer representaciones. La fruición, avidez, adicción, se da en el ver. El hacer representaciones, por ejemplo, al recordar, pero también al imaginar y al soñar, lo que sucede parece responder a una antropología de nuestras capacidades, acaso naturales o necesarias incluso para funcionar como seres vivos. Si no recordásemos no podríamos volver a buscar el alimento que sabemos está en algún lugar en el que ya hemos estado. ¿Tampoco podríamos prever sin imaginar? La primera y tal vez única fábrica de representaciones es la capacidad de recordar, imaginar, también pensar y soñar. O la primera capacidad de representar es pintar las piedras en las cuevas primitivas, la danza o la voz humana.



Una de las diferencias entre ambas “maneras” de hacer representaciones, esto es, la de las capacidades humanas y la hecha con las manos, es la manifestación, la manera/forma de aparecer: en un caso interna, inmanente, interior, mental o como se la quiera nombrar en este sentido. La otra es externa, material, está afuera plasmada y materializada afuera de mi o como quiera que se lo pueda nombrar. Lo que genera fruición es la representación externa... ¿también al hacer representaciones? De cualquier modo, en ambas maneras se aplica lo de ver. El mentado “placer de la contemplación”, se ha transformado en un fenómeno que hoy es otro, aunque lo común sigue siendo el ver. Se trate de un paisaje, pintado o real, de la naturaleza o de una obra de arte, el ejercicio de la contemplación tiene en esos casos la necesidad de independizarse de toda finalidad, práctica o intereses, para solo gozar del mero ver por ver, libre, soberano si se puede. La situación actual con las imágenes podría compartir el placer del contemplar, incluso como acción ocular cuya deriva es el mero ver. No hace falta una capacidad especial de apreciación para comprobar empíricamente que hoy el ver imágenes es una práctica alienada, intoxicada; su fluir en red y consumidas masivamente.

Podemos decir que en la duración de 30 segundos se afianza un criterio empático de tolerancia respecto de lo que será el ritmo que termina seduciendo y habituando al ojo a esa duración y a ese ritmo de uno-tras-otro; después no se aceptarán diferencias respecto a este patrón estético porque se produce una colonización del gusto por las imágenes a ese ritmo de uno-tras-otro, y otro modo de aparecer de las imágenes aburre, impaciente. Eso podría llamarse tolerancia estética para ver imágenes en dispositivos.

De nuevo la representación. Sea lo que fuere, el devenir de su aparecer hace que aparezca como recordar o sacar fotos, como imaginar o pintar un retrato, como soñar o relatar. Funciona como una *forma de volver*, de repetir, también de prever, de recordar, de hacer presente lo ausente –lo que ya pasó o lo que no existe aún. Presentar-de-nuevo no se sabe a qué, por qué o para qué. La memoria sería esta forma de ser en la versión más gráfica del “volver” como ejercicio de retorno, la acción que mejor ejemplifica este “volver” como volver a hacer pasar por el corazón. ¡¡Qué raro no, todo por una emoción!! La facultad más importante, más usada, que funciona como estructura madre de cualquier subjetividad, musa de musas (*Mnemo-*

sine); semejante logística de registro, de conservación y almacenamiento para generar una emoción, todo por una cosquilla en la panza!

Este volver “pasional” o de la emoción se deja pensar desde una buena cantidad de diferentes líneas disciplinares, relativas a explicaciones distintas. Lo que persiste es la duplicación o simulacro, el fantasma de imágenes que no pueden competir con la futilidad de la realidad contingente y finita, el cuerpo y la materia. De allí el *inmortalizarnos* como el arrojito humano, inútil y tal vez inevitable, de volver a presentar lo que se va y acaba, lo que termina o muere, la costumbre atávica de hacer presente lo que ya pasó y lo que puede ser.

Agradezco a *Nanofundios* por haber puesto en voz el mascullar inmediato sobre el presente fresco. Porque ningún presente se puede decir bien mientras se lo vive, se dice. Mascullar es decir entre dientes cuando es presente lo que se dice, porque hay que dejar pasar, dicen, para decir bien... protocolo retórico... ¡qué es si no la canción, la filosofía, la conversación en las aulas y en la calle! ¡Palabras pocas hoy, en la balanza real de los días celulares, los días de los celulares!

Referencias

Arendt, Hannah (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós.

Bataille, Georges (2003). *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción.

Berardi, Bifo, Alicia Stolkiner (2022). El inconsciente viral. Entrevista: https://es.video.search.yahoo.com/search/video;_ylt=AwrFQUVBAJ1oOwIAqzpU04lQ;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEednRpZAMEc2VjA3Nj?p=bifo+berardi+en+la+unsam&fr=mcafee#id=23&vid=b65aeea8d95bb42cff1f27d76699160c&action=view

Berti, Agustín (2022). *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*, Córdoba: Editorial de la UNC/La Cebra.



Costa, Flavia (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*, Buenos Aires: Taurus.

Debord, Guy (1994). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.

Jianwei Xun (2025). *Hipnocracia. Trump, Musk y la nueva arquitectura de la realidad*. <https://es.scribd.com/document/876455316/Hipnocracia>.

Piglia, Ricardo (1990) Celebrando a Borges, Borges por Piglia, URL: <https://es.video.search.yahoo.com/search/video?fr=mcafee&p=las+clases+de+Ricardo+Piglia&type=E210ES885G91949#id=5&vid=e163565863804e23266116a3b9f700c6&action=view>

Platón (1988). *La República*. Madrid: Alianza.

Platón (1997). *Fedro*. Madrid: Gredos.



Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



El imán y la cadena: impulso y fuerza del arte

Silvio Mattoni*

En sus tesis sobre la fuerza del arte, Christoph Menke opone las nociones de fuerza y de capacidad, que él mismo identifica en principio con una distinción platónica, la de entusiasmo y técnica. Pero le añade una perspectiva plenamente moderna cuando describe la fuerza del arte como una salida más allá, o más acá, del sujeto. Poseer una técnica, una capacidad de hacer algo, es ser un sujeto, nos dice, que actúa y que busca la realización de un fin. Mientras que la fuerza se realiza en el acto, pero no depende de la voluntad del sujeto en busca de ciertos fines. Las fuerzas incluso son más de una, posiblemente, puesto que solo establecen un juego, un campo magnético entre las acciones, sin finalidad. El hecho de que haya obras de arte, cosas hechas por alguien capaz de hacerlas, es un misterio, dado que su origen y su fuerza, lo que ellas contagian, no se encuentra en su técnica, en aquello que las hizo posibles, sino en su sustracción a tener un fin, en su no terminación. El análisis interminable de las obras sería el acceso a su fuerza, pero si esta se reduce a técnica desaparece el arte, que se transforma en artefacto, en agente comunicativo, en práctica social. Pero ¿dónde se encuentra la fuerza antes de convertirse en capacidad y luego de la obra para disolver su mero carácter fáctico?

En Platón, como es sabido, y Menke lo describe también a partir del ambiguo diálogo del *Ion*, la fuerza del poeta viene de afuera, es algo exterior que lo posee. El poeta es un agente de la musa o del dios que le transmite la fuerza del poema. No tiene por lo tanto una técnica como la de un artesano o un profesional, que por definición pueden transmitir lo que saben hacer para realizar determinadas cosas. No domina su capacidad, que está sometida a esa influencia externa que en cambio domina al poeta. Inspiración, entusiasmo, ser vehículo de un dios, recibir un espíritu, tener un aliento especial son maneras de imaginar esa fuerza exterior al sujeto que es hablado por la poesía. Pero Menke intenta ubicar la embriaguez, la pérdida de la conciencia clara y de las acciones con vistas a fines, no en un terreno espiritual o espectral, es decir, en la existencia de algo verdadera-

*Universidad Nacional de Córdoba / Conicet | silviomattoni@yahoo.com.ar

mente ajeno al sujeto, sino en el arte mismo. La fuerza del arte se percibe en el poema, más allá de que se reconozca en su origen, en el estado que le dio origen. Así, el poema, o el arte en general, transmite una fuerza que parece sobrepasar los límites de su forma, y de tal modo contagia a otros la salida del sujeto o lo anterior al sujeto.

Ser un sujeto no es solo ser dueño de técnicas, dominar un arte, sino antes bien y sobre todo consiste en ser dominado, en dominarse uno mismo para realizar lo que se debe hacer. Y el sujeto reina antes que nadie sobre el sujeto, es un súbdito de su proyecto de acción. No obstante, la imagen de una fuerza presubjetiva, expresada en el arte, sigue pareciendo algo exterior al sujeto, porque todo aquello de lo que este tiene conciencia es su objeto, incluyendo su propia constitución subjetiva. Así, Menke no duda en traer de nuevo el misterioso imán platónico, la piedra que une anillos de hierro y los conecta, tal como el primer poeta, que no parece humano, magnetizará a los que sigan, enlazados unos con otros en una cadena de entusiastas.

Pero ¿no es también una obediencia la embriaguez, el entusiasmo? Afuera del sujeto, antes de su constitución, habría otro amo, ajeno a la técnica de dominación de uno mismo, pero igualmente dominante. Sería el amo de la destitución subjetiva, algo divino en términos antiguos o simplemente una locura en el sentido moderno, un “ser del espíritu” como decía Hölderlin ya sometido a la fuerza de su enajenación. Presas del dios, *entheoi*, los poetas se encadenan, son empujados a la armonía y al ritmo. Se entusiasman unos a otros. Platón le hace decir a Sócrates, en su momento más entusiasta del diálogo, que no es pensando, por medio de la *frónesis*, de la reflexión, como se componen los buenos poemas, sino *katekhómēnoi*, poseídos, invadidos, comparables a coribantes, bacantes y otras rondas similares.

Sin embargo, tales embriagados no productivos, ajenos a cualquier técnica, no se comunican entre sí la adhesión a un género, a un metro, a una forma. Algo distingue al círculo de los poetas de los demás poseídos, tal como la manía oracular o la locura sin límites se diferencian del impulso poético. Habría que indagar entonces qué tipo de *hormathós*, que clase de cadena une a un poeta con otros. Y esta razón magnética acaso también indique, al mismo tiempo que esconde, que el poeta solo escribe para los poetas, y que la embriaguez que no se convierte en obra no agrega ningún anillo a la serie de su deseo.

Según Menke, la cadena de entusiastas de Platón no es una respuesta a la pregunta por la poesía, que no sería un arte en el sentido de una capacidad técnica repetible para hacer algo. “De ahí que el poeta tampoco sea un ‘sujeto’ [...]: no es ningún experto; no es alguien que, mediante sus capacidades, pueda dejar que algo se logre” (Menke, 2017, p. 26). Por lo tanto, concluye Menke, “la respuesta que da Sócrates a la pregunta por la posibilidad del arte es que esta pregunta no puede ser respondida” (2017, p. 26). De esta paradoja, sin embargo, hay que hacer una afirmación: el arte es imposible como objeto de una comprensión conceptual, de lo contrario la poesía podría enseñarse. Justamente por eso la poesía, que representa al arte, es posible, porque se puede señalar aunque no se pueda transmitir. O en términos platónicos ampliados, porque es una técnica en el *medium* del entusiasmo. Menke encontrará en Nietzsche una respuesta plenamente afirmativa de la paradójica incomprendibilidad de la poesía: la embriaguez, o el entusiasmo y el impulso, acaso la disolución de la conciencia, se encuentran en el origen de la poesía, y también orientan su final, pero solo existe algo, los poemas digamos, porque esa fuerza se representa de algún modo, es decir, por la técnica poética. Habría un entusiasmo técnico, podría decirse. Así, en el ritmo, por ejemplo, en la prosaica medida regular de una métrica, se apoya la embriaguez que transforma verso a verso su impulso disolutorio en imágenes, en despliegues sintácticos, en voces.

No obstante, si bien lo dionisiaco parece otro nombre del entusiasmo, de la exaltación iónica, e incluso Platón identifica a los poetas con las bacantes, como ya se dijo, no parece tan evidente que lo apolíneo, aunque disponga de formas e imágenes, sea una técnica, sino que introduce otra clase de manía. Una técnica, vinculada a la imitación y a la diferenciación de tipos de poesía y a la construcción o destrucción de formas poéticas, no es un sueño, no es un producto de la imaginación. La técnica paradójica, afirmativa pero intransmisible como tal, consistiría en la espera de su propia exaltación. Se trataría del hallazgo de un impulso, un entusiasmo constructivo en busca de momentos técnicos que hagan desaparecer su instancia de capacidad práctica. La plena libertad del poema estaría en su obediencia a algo que no puede ser formulado, y que sin embargo puede asumir el aspecto de una cosa, la cosa perdida del poema, su fuerza, su magnetismo. De tal modo, habría que volver a pensar la cadena de Platón como la imagen de la imposibilidad de la poesía: que los anillos de hierro se levanten del suelo, unidos, sin nada visible que los ate, es tan improba-

ble, tan atribuible a un dios o a una ley de la física, como que una serie de elementos técnicos, versos, figuras, imágenes, contagien un estado absoluto, donde yo sea otro.

En primer lugar, la cosa originaria, la piedra magnética que Platón atribuye a Eurípides, atrae unos anillos, *dactylóis*, y les contagia su fuerza, *dýnamis entíthesi*. Aunque quizás “contagiar” no sea precisamente la acción de esa *dýnamis* del objeto originario, ya que *entíthesi* es más bien “infundir, poner algo adentro, meter”, e inclusive se puede tratar de “introducirse, ponerse uno mismo algo adentro, guardar algo internamente”. Y es obvia la familiaridad con los poetas, *entheoi*, que serán la referencia de esta imagen. Lo que se forma así es la larga cadena de anillos colgados unos de otros, unidos por la *dýnamis*. El misterio de la imagen reside en esa gran cadena, *hormathós makrós*, puesto que la tradición proponía una introducción vertical de la fuerza divina, hacia el poeta o el inspirado individual, pero la cadena enlaza a los poetas entre sí y puede arrastrar incluso a los que no escriben ni cantan. La cadena sin duda tiene un sentido, es decir, un efecto. Y aunque sea irónicamente tal vez sea preferible la decisión ideal de Platón, de la poesía como incomprensible, antes que su conversión en mecanismo comunicativo. Pero, si los anillos son poetas, ¿qué es la piedra, el imán? O lo que sería su término comparativo, ¿qué es la musa? En este caso, ya que se empieza con Homero, quizás sea la lengua griega, que canta sin fin, tal vez sin finalidad, lo que sería el derroche, el aspecto no constructivo del poema, lo criticable para un conocimiento, lo que no se puede enseñar. Por eso después en el diálogo los poetas son abejas que liban en jardines musicales y no acumulan, al parecer, nada. Se eligen los adjetivos para el poeta, *pterón*, con sus alas invisibles, diminutas, de insecto, aunque también *ierón*, “sagrado” pero igualmente “rápido”, “veloz”, como un ave mensajera. Sin embargo, dada la volatilidad de los poetas, ahora pienso que los anillos tal vez sean los poemas mismos, los *kalá poiémata*, los buenos poemas, que hacen surgir otros, se encadenan con ellos (Platón, 2016). Pero la “cadena” también puede traducirse como “hilera”, fila larga de poetas en el tiempo, en el espacio de una biblioteca. Sigamos no obstante ese paradigma que impone el alfabeto, una familia de palabras. Porque como se dice en otro diálogo sin conclusiones sobre los referentes de la lengua, acaso todas las palabras derivan de otras y pareciera así que en el origen del lenguaje mismo los nombres decían la verdad sobre las cosas. Entonces *hormao*, un verbo que significar “pensar”,

aunque en el sentido de “planear”, darle vueltas a algo en la cabeza, podría ser el principio de una hilera, de una cadena de versos, y también quiere decir “empezar”, “avanzar”. Y *hormé*, “asalto, impulso, deseo, esfuerzo”, sería ese arranque al comienzo del poema. Lo mismo que su casi sinónimo *hórmema*, también “impulso” pero sobre todo en un sentido más interior, “movimiento del alma”, dice mi sospechoso diccionario español. *Hormós*, por su parte, parece casi lo mismo que la palabra dicha por Sócrates, escrita por Platón, *hormathós*, porque es “cadena”, pero no “hilera”; podría ser un “collar”, una serie de cuentas, anillos ensartados, como si una cuerda los atravesara, los uniera, como si la fuerza magnética se hiciera materia. Y *hormós* es el “amarradero” de los barcos, el puerto. De ahí surge otra palabra de la familia, de esa no arbitraria motivación de los nombres, que no es el plan del poema, vinculado a su técnica, ni el impulso de empezarlo, que confía en la fuerza que se siente, y que es *hormiá*, la “tanza”, el “sedal” de la caña de pescar. ¿Y si en lugar de venir de lo alto, de estar colgado de un magnetismo musical impensado, el poema viniese de abajo, del remanso del río, de la orilla del mar, y se pescara con la *hormiá* para juntarlo a otros poemas, en esa hilera o fila, *hormathós*, que se pone bajo el nombre arbitrario de un cuerpo entusiasmado, momentáneamente más liviano? Así, en lugar de un movimiento agitado, un arrebato, del rapto de lo alto, la poesía podría venir de la quietud y la espera, ligadas a una atadura, y la cadena nos haría pensar que también algo fija a los poetas, en su lengua, en los poemas que leyeron o escucharon, en la eficacia recibida que genera el impulso de renovarla precisamente porque no puede repetirse.

Entre la fijación técnica, lo que se aprende a hacer de la poesía, y el arrebato que se levanta de pronto, que pesca o que recibe lo inaudito, se reitera la antigua paradoja: o bien se posee una capacidad, como lo entiende o lo traduce Menke, un saber hacer, que puede comunicarse de algún modo y que se incorpora a la esfera práctica, y el arte es una posibilidad didáctica –que la poesía pueda ser aprendida por todos, no por uno, según los anhelos más modernos–, o bien se es agente de una fuerza, que no le pertenece al sujeto, que lo devuelve a su origen no consciente, incluso no hablante. La noción de una “fuerza del arte”, que Menke parece tomar, entre otras fuentes, de Nietzsche, afirma la paradoja de Platón como una definición de esa actividad indefinible, y a la que su propia indefinición opone al pensamiento de lo útil, de lo transitivo, de lo meramente indicativo. Entonces la *théia dýnamis*, la fuerza, aunque se despoje de su

divinidad y se traduzca como algo más allá, o más acá, del lenguaje, se atribuye a la misma *tekhne*. ¿Cómo se produce esta unidad entre inspiración y capacidad técnica, si es que una paradoja puede describirse aparte del desglose de sus propios términos? Diríamos que el impulso se apodera de los materiales del arte. Parafraseando a Nietzsche, Menke concluye: “Solo hay arte donde embriaguez y conciencia, juego de fuerzas y conformación de formas, actúan juntas y en contra de sí” (2017, p. 42; subrayado del autor). Y luego añade, tras una cita sobre lo dionisiaco y lo apolíneo que se podría discutir, como ya dije, dado que difícilmente Apolo sea un dios de la maestría técnica ajeno a la manía y a otro tipo de fuerza no consciente: “El artista está dividido en sí; está dividido entre capacidad consciente de sí mismo y fuerza desencadenada embriagadoramente” (p. 42).

Pero la cuestión sería que el artista es un resultado de la obra: porque la hace puede reconocer en él mismo su propia capacidad técnica y el momento del impulso, puede ver de qué manera la repetición de un procedimiento se mezcla con un entusiasmo irreplicable que sin embargo vuelve a ocurrir en cada ocasión. Podríamos decir que el material de la obra, sus elementos sensibles aunque también las ideas que despliega, al volverse técnicamente accesibles por la forma que se les da o que en su misma selección encuentran, representan para el artista, para el poeta, la fuerza de las cosas. Ya que si el impulso proviene, platónicamente, de afuera del sujeto, y los dioses no existen o apenas alegorizan movimientos anímicos, entonces solamente la materia, lo sensible, puede evocarse en el magnetismo que unirá la cadena de elementos poéticos.

Y sin embargo, ¿es verdaderamente una materia la parte de una lengua que significa algo pero que a la vez exhibe su opacidad, su arbitrariedad? Al menos en el ejemplo del *Ion*, lo que transporta al poeta para lograr algo irreplicable en el género que se le otorga prolongar es precisamente una capacidad rítmica, que obedece a la sucesión sonora para después desembocar en un sentido. Esa materia lingüística, construida formalmente, pareciera el origen del impulso, aunque también sería su límite, y en los buenos poemas la forma enlaza igualmente ideas. En la forma, donde se responde a lo improbable de la obra, como unidad de la voluntad y lo no consciente, de la vida sensible y el pensamiento, el poeta comprueba algo que es, algo que no sabe, y también lo que hizo. Así, el que escribe encuentra una representación que le resulta necesaria: porque pudo hacer el poema se concede un yo que pensó su forma, que sintió su fugacidad, y

que tuvo un impulso de hacerlo que no provino de su proyecto, que en el fondo era imposible.

La técnica le permitió hacer la supuesta obra, que por eso se construye sobre el hundimiento de la aparición sensible, que fue la apariencia del impulso originario; el poema se encuentra en esas ruinas del momento aparente, en la belleza de lo que muere o en el deseo de retener algo que se fragmenta y se repite mecánicamente. Tal vez por eso un filósofo pesimista pudo decir que la vida era mortificada por las obras. Puesto que mirado desde la perspectiva de la vida, el arte es algo muerto, fijado, mientras que desde el arte, desde la lectura del poema originario, homérico digámosle, la vida no tiene sentido, si no está escrita, fuera del ritmo y las imágenes y las acciones memorables. Los dioses traman desgracias, o inclusive alegrías, para que los poetas tengan un tema. Y a la inversa, los poemas se organizan y se extravían para que la vida no tenga su único desenlace posible como destino, y en su ritmo, entre sonido y sentido, se representa un vestigio del cuerpo que vivió en el trance de su obra.

La inversión nietzscheana de Platón, que Menke profundiza y argumenta para analizar la historia de la estética e inclusive el presente en el que el consumo del arte lo vuelve relativamente impotente, habrá consistido en afirmar pues la mencionada paradoja: *dýnamis* y *tekhne*, al mismo tiempo, indiferenciables. Por lo tanto, la fuerza, la embriaguez o aun la lucidez exacerbada, el impulso no vendrían de afuera, de algo externo y existente previamente. Antes bien, si se trata de algo que excede o precede al sujeto, estará en el mismo despliegue técnico. El arte sería la fuerza que mueve al artista, que solo se reconoce a sí mismo en su técnica y luego asiste a lo que no sabía de sí mismo ni del sentido de la obra. La fuerza que llega parece indivisible, la misma embriaguez para todos, pero está quebrada, se articula en la serie de fragmentos, porque es un impulso que pone en movimiento todas las formas simbólicas, incluyendo la figura del yo, las imágenes de las cosas, el transporte de los nombres: metonimias y metáforas infinitas que llegan del arte y atraviesan su nueva ocasión de volverse perceptibles.

Sin embargo, la fuerza que imanta cada obra, cada nombre invocado, no procede de la unidad de la poesía, que está hecha más bien de anillos sueltos, algunos perdidos, otros demasiado bien guardados, sino del poema, de uno solo para cada cadena. Si Homero es un imán para Ion, es porque se identifica con el origen de la lengua en su forma simbólica

épica. Pero hay en Safo y Arquíloco otros imanes. Y para nosotros son otras lenguas y otros poemas, que refutan por momentos el sinsentido del fondo de la vida o que nos sacan mediante su embriaguez técnica de la repetición y de la muerte como mera idea.

Por lo tanto, fuera de la idea, es decir, también fuera de la forma adquirida por la obra, se habrá de experimentar su impulso, esa manera en que la fuerza que manifiesta se transformó técnicamente en un objeto, en su apariencia. Pero la obra no explica la posibilidad de un sujeto para hacerla, sino que niega esa conciencia de sí, el saber hacer que se abisma en lo improbable del impulso que logró volverse sensible. Dice Menke: “entonces no solo se sustrae el concepto estético de la obra al modelo general de la comprensión filosófica, sino que también se sustrae la explicación del logro de la capacidad o el poder hacer” (2017, p. 45).

¿Qué logra entonces una obra, el poema de la embriaguez técnica, la fuerza de su magnetismo limitado a una cadena de palabras? Esto es lo que no tiene explicación, puesto que deducir la obra de la capacidad del sujeto, como el acto de su potencia, es convertirla en un fin, en un producto. Pero la poesía es lo que siempre tiene explicación, como dijera un poeta, aun cuando tenga que ser una explicación inescrutable, hecha de imanes, anillos, hilos, abejas y voces de muertos. No se trataría, en la obra, de una realización de lo posible, parece concluir Menke, o sea de una demostración objetiva de la capacidad, como si la técnica fuese un oficio. Hay un lado “natural”, que pertenece acaso al cuerpo y a su desgaste y a su impulso, que se levanta de pronto y llama a las palabras para que pronuncien lo que menos se conoce, lo que nunca se sabe, lo que simplemente hay en un momento del tiempo. La filosofía, en su ilusoria cadena de siglos, le dice al poeta que es el Otro de sí mismo, lo que se escapa del pensamiento para ampliar sus límites. Y sin embargo, si algo hace surgir el poema, como una aparición, no es tanto el carácter informe del pensamiento, sino la sujeción técnica de su impulso a la forma más definida, a su inmutabilidad. Así, el concepto de entusiasmo puede ser dicho de muchas maneras, pero el verso medido y embriagador solo existe de una vez y para siempre.

Referencias

Christoph Menke (2017). *La fuerza del arte*. Traducción: Niklas Bornhauser Neuber. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.

Platón (2016). *Ion*. Edición bilingüe. Traducción, notas e introducción: Carolina Delgado. Buenos Aires: Colihue.



Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Colecciones del CIFFyH

Las “Colecciones del CIFFyH” son una iniciativa del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), en articulación con el Área de Publicaciones de la misma Facultad, destinada a fortalecer la producción y difusión del trabajo académico. De acceso abierto y en formato digital, promueven la participación de investigadores/as docentes, graduados/as y estudiantes, y reúnen resultados de investigaciones en curso o finalizadas desarrolladas por equipos de distintas áreas. La colección convoca a grupos de investigación a plasmar reflexiones y producciones colectivas en torno a problemáticas compartidas, favoreciendo la circulación del conocimiento y la construcción plural del saber.