

***Rigel* ∞**
**Revista de Estética y Filosofía
del Arte**



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

N° X 2021

**Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades**

– ISSN 2525-1945 –



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Comité Editorial y Responsable

Director: Naím Garnica (UNCA)

Codirector: Omar Quijano (UNCA)

Editor Responsable: Horacio Tarragona (UNCA)

Secretario de Difusión y Comunicación: Héctor Feruglio (UNCA)

Correctora: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)

Traducción y corrección del francés: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)
Claudia Vilela (Université Paris VII)

Traducción y corrección del inglés: Carolina Ferraresi (UNCA)
Viviana Inés Pascual (UNCA)

Traducción y corrección del alemán: Maximiliano Gonnet.

Comité Científico y Asesor

Andrew Bowie (University of London, Reino Unido)
Daniel von Matuschka (UNCuyo, Argentina)
Diego Sánchez Meca (UNED, España)
Eduardo Peñafort (UNSJ, Argentina)
Esteban Alejandro Juárez (UNC, Argentina)
Gérard Raulet (Université Paris Sorbona, Francia)
José Fernández Vega (UBA – Conicet, Argentina)
José Francisco Zuñiga (Universidad de Granada, España)
Iván Trujillo (Riverside University, USA)
Mariela Vargas (UNSa. – Argentina)
Peter Dews (University of Essex, Reino Unido)
Robert Holub (Ohio University, Estados Unidos)
Rodolphe Gasché (Buffalo University, Estados Unidos)
Silvia Solas (UNLP, Argentina)
Verónica Galfione (UNL – Conicet, Argentina)

Indexada en: *Philosopher's Index*, ERIH PLUS e InfoBase Index. IBI Factor 2019 (2.2.)

En directorio: LATINDEX, LATINRev, FLACSO.

www.iintae.com.ar

www.iintae.com.ar/revistarigel

ISSN 2525-1945.

Dirección Postal: Belgrano 300, C.P. 4700, San Fernando de Valle de Catamarca, Argentina.



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Índice / Contents

Presentación. *Estéticas sediciosas. Tentativas para repensar la politicidad de las imágenes,*..... 4

Bruno Grossi

Dossier *Estéticas sediciosas. Tentativas para repensar la politicidad de las imágenes*

La aventura fotográfica en el nuevo mundo: escenas de la imagen de Baudelaire a Rubén Darío,..... 9

Leo Cherri

Adorno y el optimismo de la negatividad: la obra de arte como utopía..... 37

Álvaro Arroyo

De ficta philosophia. Manuscritos de metafísica inadecuada. Manuscrito N°1,..... 67

Germán Osvaldo Prósperi

La estética considerada desde el punto de vista del Mal, o qué es lo subversivo y lo inane en la negatividad romántica de Bohrer según la estética adorniana y la antropología batailleana,..... 100

Bruno Grossi

Artículos

Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo,..... 126

María Gallo

Reseñas

La contemporaneidad del pasado,..... 151

Emiliano Rodríguez Montiel

Normas para los autores,..... 156



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Presentación

Estéticas sediciosas.

Tentativas para repensar la politicidad de las imágenes

El presente dossier nace de un descontento en torno a los modos en el que se piensa, escribe y evalúa actualmente en Argentina el saber de nuestras disciplinas estéticas; pero a su vez es producto de un entusiasmo arrebatado, no siempre del todo justificado: aquí y allá una serie de nombres dispersos, reacios a los criterios cientificistas, utilitaristas y moralistas de pensar el arte, reaccionan –con calma pero no sin fervor– en sus textos, clases e intervenciones públicas ante ese estado de cosas y buscan erigir, no siempre conscientemente, una tentativa utópica: intentar ir más allá de lo pensado, inventar modos idiosincráticos de decir la singularidad de sus experiencias y *tocar* así un afuera cada vez más hostil. Sin embargo, nombrar la constelación que estos ensayos dibujan a partir de sintagmas como “Estéticas sediciosas” sería ya decir demasiado, implicaría atribuirles una inmediatez, una eficacia o una pseudo-rebeldía que no les hace justicia del todo. El encanto estúpido que el “sediciosas” hace latir en el propio cuerpo no es la menor de las razones para no obstante atribuírselas, pero a ciencia cierta este término ambicioso querría retener sobre todo la dirección de un movimiento: una experiencia que, a la vez que quiere persistir en sí misma, sustraerse a los valores morales que buscan recuperarla, a riesgo de ser considerada decadente, narcisista, masturbatoria (el hecho de que “esteticismo” haya llegado a ser sinónimo de esto no deja ser paradójico), parece, pese a todo, ir hacia el afuera con una fuerza equívoca, incontrolable, inadecuada a las tareas políticas a las que, un poco voluntaristamente, se encomienda. Lo sedicioso señala así no el efecto deseado de una praxis en sí incalculable, sino las consecuencias de un *ethos*



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

académico indisciplinado. En este sentido, la ausencia de preocupación por el tiempo futuro, la identidad personal o los intereses generales, pareciera ser el correlato de una experiencia estética que es asumida vertiginosamente hasta el final. Pero en el contexto de una época y un sistema social organizado en torno al principio del canje, es decir la equivalencia, intercambiabilidad e instrumentalización de todo lo singular, la existencia de algo que tiene el fin en sí mismo, que no deja subordinarse a otra cosa, que no tiene una utilidad práctica inmediata, es visto como un escándalo lógico. La neutralización del arte (su consumo moderado, su encolumnamiento político, su reducción a mero conocimiento) tiene como objetivo justificar su existencia indeterminada, atribuyéndole valores ya previamente legitimados y garantizar de este modo, como efecto compensatorio añadido, la conformidad a un cierto ordenamiento. El arte es convertido de este modo en un bien entre otros (o uno particularmente valioso, en determinados círculos, a los fines de la identidad, la distinción y la gregariedad), en el que todos sus elementos excesivos son, consciente o inconscientemente, desatendidos o trivializados, obturando así su fuerza intrínseca, trocando su inquietante poder de impugnación e interrogación en respuestas asimilables al fortalecimiento de la cultura. Por eso, antes que conformarse con un ejercicio crítico entendido como la mera clarificación de lo misterioso y la conversión de la experiencia en un objeto sólido que puede emplearse para ejercer el Bien, lo que estos ensayos intentan es hacer experimentar mediante conceptos el elemento –como sostiene Adorno– “irritante y peligroso de las cosas”.

En este sentido, el artículo de Leo Cherri y la reseña de Emiliano Rodríguez Montiel (sobre los libros de Premat) interrogan objetos prestigiosos pero teóricamente cristalizados, con el objetivo de restituirles su fuerza transgresiva: la fotografía y la vanguardia son revisitadas, contempladas en su anacronismo, tanteadas en sus contornos y examinados los alcances de los saberes edificados en torno a ellas, pero a su vez se constata a cada paso el momento vacilante por el cual estos objetos señalan un más allá inadvertido. En este sentido, si por un lado se analiza el poder de seducción de la imagen



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

que los pensadores novomundanos de fines del siglo XIX y comienzos del XX le imprimieron tempranamente al dispositivo fotográfico, el clivaje que introdujeron a los saberes tradicionales de la época y las posibilidades intermediales que auguraron para el porvenir; por otro, la interrogación sobre la noción de vanguardia, sobre su historicidad, sus usos y su resignificaciones obstinadas, sobre cómo la radicalidad de lo nuevo termina siendo ambigüamente limítrofe al tradicionalismo de lo subversivo, nos obliga a repensar las nociones de lo que entendemos hoy por hoy por lo contemporáneo.

A propósito de algunas de estas cuestiones, el trabajo de Álvaro Arroyo y el propio convergen en un punto significativo: visitar la noción de autonomía estética, despejar los equívocos en torno a ciertos estrecheces de la objetualidad modernista, el momento de falsedad de la autorreferencialidad devenida absoluta y la unilateralidad ahistórica de la negatividad abstracta con la que aquella aparece generalmente asociada, para restituírle el movimiento, la fluidez y las fuerzas en tensión con que Adorno por ejemplo ya la había caracterizado. El trabajo de Arroyo busca en este sentido recuperar –a partir de una crítica inmanente al carácter reductor de los buenos modales habermasianos en las posiciones teóricas de Wellmer y Rebenisch– la potencia subversiva, no reconciliada y utópica de la estética adorniana. El hecho de que para realizarlo se valga de textos aparentemente alejados de lo estético como son aquellos de filosofía moral del propio filósofo señala en el límite no sólo las ambigüedades de su búsqueda, sino los intentos de revitalizar los siempre problemáticos vínculos entre arte y política. El ensayo de mi autoría por su parte aproxima la noción de Mal a la de estética, tal como puede derivarse de la relectura de la negatividad romántica que realiza Bohrer, entreviendo a partir de allí posibilidades teóricas imprevisibles. Sin embargo, la postulación de una estética hipermoral (leída desde Adorno y Bataille) no solo discute lo que aquella tiene de peligrosa éticamente, sino que nos permite repensar un motivo crítico materialista que lejos de desentenderse del contenido políticamente subversivo de esta experiencia, intenta moverse, bailar en su interior.

Finalmente, el ensayo de Germán Prósperi (manuscrito que parece contener *in nuce*



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

las bases para un demente sistema futuro) intenta conceptualizar un nuevo modo de existencia, funcionamiento y afección de las imágenes a partir del rastreo filológico de los *entia rationis* medievales que postuló el teólogo jesuita Suárez. Pero allí donde en el pasado dichos entes ficcionales perdían su autonomía en tanto se los subordinaba a los entes reales, el trabajo de Prósperi busca pensar la estructura y legalidad intrínseca de estos, las asociaciones e interacciones que los mueven y, sobre todo, el modo en el que *insisten* e *intervienen* performativamente al nivel de la realidad. Toda una reconsideración de la filosofía y la estética podría comenzar a fundarse sobre estas premisas.

Agradezco personal y cariñosamente a cada uno de los autores, por la predisposición, el ímpetu con el que se entregaron a la tarea en tan poco tiempo y la calidad excepcional de los trabajos presentados para este dossier. A su vez todo esto no hubiera sido posible sin la generosidad infinita de Naím Garnica quién no sólo nos alentó y ayudó durante todo el proceso, sino que a la vez que habilitó un espacio hospitalario y propicio para expresar nuestros más íntimos caprichos.

Bruno Grossi

Barrio Constituyentes, Santa Fe, 13 de septiembre de 2021



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel



Dossier

*Estéticas sediciosas.
Tentativas para repensar la
politicidad de las imágenes*



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

La aventura fotográfica en el nuevo mundo: escenas de la imagen de Baudelaire a Rubén Darío

Leo Cherri

Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados, UNTREF
(lcherri@untref.edu.ar)

Resumen:

La creación, uso y circulación del dispositivo fotográfico ejerció una violencia radical en los saberes del siglo XIX y XX, modificando para siempre nuestra cultura y experiencia; sobre todo, radicalizando la crisis de un régimen escópico que –en los términos de Martin Jay o Susan Sontag– estructuró el pensamiento occidental desde la caverna de Platón a nuestros días. El presente trabajo se propone explorar la aventura intelectual, artística y política que supone el viaje de la fotografía –su importación– del viejo mundo al continente americano. Para eso trazaremos un recorrido para nada exhaustivo, que recupera momentos que consideramos clave en lo que a la formación del dispositivo fotográfico respecta. Nos interesa, principalmente, analizar la forma en que escritores como Baudelaire, Sarmiento, Martí y Darío reflexionaron sobre la fotografía y la acogieron dentro de sus obras. Marcando, por lo tanto, los límites y la condición de posibilidad de una literatura intermedial y de un pensamiento basado en la potencia de la imagen que tendrá lugar, recién, a finales del siglo XX.

Palabras clave: Literatura y fotografía – Régimen escópico – Fin de siglo XIX-XX – Filosofía de la imagen

The photographic adventure in the new world: scenes from the image of Baudelaire to Rubén Darío

Abstract: *The creation, use and circulation of the photographic dispositive exerted radical violence in the knowledge of the 19th and 20th centuries, forever modifying our culture and*

Cómo citar este artículo:

MLA: Cherri, L. "La aventura fotográfica en el nuevo mundo: escenas de la imagen de Baudelaire a Rubén Darío", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp.9-36.

APA: Cherri, L., (2021), "La aventura fotográfica en el nuevo mundo: escenas de la imagen de Baudelaire a Rubén Darío", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp.9-36.

Chicago: Cherri, Leo, (2021), "La aventura fotográfica en el nuevo mundo: escenas de la imagen de Baudelaire a Rubén Darío", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp.9-36.

experience; above all, radicalizing the crisis of a scopic regime that - in the terms of Martin Jay or Susan Sontag - structured Western thought from Plato's cave to the present day. The present work proposes to explore the intellectual, artistic and political adventure that the journey of photography –its import– from the old world to the American continent supposes. For this, we will trace a route not exhaustive at all, which recovers moments that we consider key in terms of the formation of the photographic dispositive. We are mainly interested in analyzing the way in which writers such as Baudelaire, Sarmiento, Martí and Darío reflected on photography and welcomed it into their works. Marking, therefore, the limits and the condition of possibility of an intermediary literature and a thought based on the power of the image that will only take place at the end of the 20th century.

Keywords: Literature and Photography – Scopic Regime – Turn of century XIX-XX – Philosophy of image

Introducción: la imagen, un gran viaje

Reflexionar sobre la imagen, su materialidad, parece asumir la retórica de la novela de aventuras. Si nos propusiéramos captar la historia o el devenir de la imagen en el mundo, deberíamos decir que el Gran Viaje de la imagen comienza con la aventura griega, ese primer acercamiento de la cultura occidental y de su filosofía a la imagen que marcó un rumbo o una tensión que la modernidad y sus invenciones técnicas antes que resolver van a profundizar.

Aunque no podemos pensar sin imágenes –desde Platón en adelante– tenemos imágenes buenas (basadas en un valor representativo: el modelo se acerca al original) e imágenes malas (falsas ilusiones, apariencias engañosas). Como sostiene Martin Jay en *Ojos abatidos* (1993) o Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1977), la caverna de Platón –su noción maniquea de imagen– es un régimen de visualidad o régimen escópico que ha dominado la cultura occidental, casi sin objeciones. La única objeción, dice Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968), fue Friedrich Nietzsche: sólo después de él hay una “nueva imagen del pensamiento” y, luego, un “pensamiento sin imagen” (Deleuze y Guattari, 1991).

1870-1: Nietzsche anotaba “mi filosofía, platonismo invertido: cuanto más lejos del ente verdadero, tanto más puro, bello, mejor. La vida en la apariencia como fin”. Y en el *Crepúsculo de los ídolos* (1889), en el fragmento titulado “cómo el ‘mundo verdadero’

acabó convirtiéndose en una fábula. Historia de un error”, Nietzsche relata en dos páginas un resumido devenir de la dicotomía esencia/apariencia que culmina en el “instante del mediodía” donde la eliminación del mundo verdadero no supone tampoco la postulación de apariencia alguna.

Recientemente, Emanuel Coccia (2007) ha tenido una opinión contraria: antes de la modernidad, en un espacio justamente marginal a Occidente, el filósofo árabe que más popularmente conocemos como Averroes traduce y comenta *De anima* de Aristóteles, sembrando allí el germen de una filosofía de la imagen y de la imaginación totalmente diferente.¹ Casi un milenio tendrá que pasar para que Sigmund Freud piense un saber de los sueños, para que el surrealismo convierta ese saber en una potencia creadora, para que Jacques Derrida popularice la denuncia de esta jerarquía violenta –la del espíritu inmaterial frente a lo sensorial corporal, la de las ideas frente a las imágenes–, y todavía tenemos que esperar hasta Deleuze que por eso mismos años comenzará a hablar de la necesidad de invertir el platonismo –algo que apenas comenzó Nietzsche–: asumir la potencia de lo falso y de los simulacros, pensar una verdad de la imagen.

Quiero formular una pregunta que, aunque sé que no tiene una sola respuesta, me gustaría plantearla como si la tuviera, ¿Cómo o por qué un orden tan rígido, un régimen escópico que ejerce su dominio durante más de dos milenios, comenzó a horadarse tan profundamente de un momento a otro? ¿Por qué desde el siglo XIII al XX no hay condición de posibilidad para escuchar las enseñanzas de Averroes, pero sí desde la segunda mitad del XX en adelante?²

¹ Giorgio Agamben en el estudio preliminar a la *Filosofía de la imaginación* (2007) explica: “Para definir el averroísmo no basta con la proposición subversiva “no soy yo quien piensa lo que pienso”, sino que es preciso integrarla al apéndice igualmente inopinado: “pienso irregularmente, con agujeros, con intermitencias”. El averroísmo enseña que “la detención del pensamiento y su ausencia, y no su actividad continua e indefectible, son las que muestran su más verdadera naturaleza” (133). Sin embargo, no se entiende el problema del averroísmo, señala Agamben, “si no se comprende que en estas intermitencias del pensamiento, en la imposibilidad de pensar que estas signan, radica su facultad más íntima y abstrusa, más fascinante y más odiada, la única que acaso define propiamente lo humano: se trata de la facultad de la imaginación” (15). En efecto, más adelante explica Coccia: “Serán entonces los propios fantasmas y las imaginaciones humanas, y no las cosas, los que definirán la verdad de los pensamientos. Antes que todo porque la experiencia propia de la razón no está constituida ya por cosas sino por imágenes, del mismo modo en que las formas existen cuando son pensables” (314). En el apartado siguiente analizaremos profundamente estas cuestiones.

² Ibn Rushd, traducido al latín como Averroes, es el nombre que signa una doctrina altamente peligrosa en oriente para el islam –tanto por los teólogos asharíes como por los místicos sufíes, animosidad que produjo la

Quizás algo haya tenido que ver la serie de rupturas tecnológicas que se producen en el mundo entre el siglo XIX y el comienzo del XX. Hipótesis que asimilamos por Walter Benjamin y Paul Valery, pero que Peter Sloterdijk en *Normas para el parque humano* (2000) ha formulado de una forma aún más esclarecedora al ubicar el inicio de la crisis humanística en el periodo de tiempo que va de 1918 a 1944, fecha que no tiene que ver solo con las guerras mundiales, sino con la invención de la radio y la televisión y, con ellas, el surgimiento de la cultura de masas y la mundialización. Walter Ong en su *Orality and Literacy* (1982), desde una óptica totalmente diferente a la de Sloterdijk, también hace hincapié en lo decisivo del materialismo medial al hablar de la completa mutación antropológica (es decir, cognitiva, subjetiva, cultural) que se produce con la imprenta y la consolidación de la cultura escrita frente a la cultural oral. Así como en el pasado reciente nos tocó experimentar la transición de lo analógico a lo digital y, con ello, el caos que se produjo en la experiencia social; la fotografía primero y luego el cine ejercieron una violencia radical en los saberes del siglo XIX y XX, modificando para siempre nuestra cultura y experiencia. Todos estos ejemplos insisten en lo decisivo que son los cambios que produce la reproductibilidad técnica. Pues estos pasajes (de la cultura oral a la letrada, de esta última a la visual y de la massmediática a la digital) suponen radicales mutaciones en elementos *ya* existentes: en la voz, en la escritura, en las imágenes y, en general, en lo viviente.³

quemado de sus obras y la expulsión del comentador de Córdoba por dieciséis años— y en occidente para el cristianismo —más allá de que la escolástica utilizará en gran medida la obra de Averroes, el averroísmo será prohibido y sus discípulos latinos expulsados de la Universidad de París en el año 1277—. Este “peligro” suscitado por el averroísmo es lo que instalará por varios siglos lo que Coccia denomina *damnatio*. El repudio al averroísmo que va de Santo Tomás de Aquino, pasando por la *Teodicea* de Leibniz que confunde la unidad del intelecto pasivo o material con la del intelecto agente, hasta Ernest Renan que luego de su trabajo archivístico acabará dudando si Averroes era averroísta. Así, el averroísmo es calificado de doctrina “impía” y “absurda”, “pensamiento ridículo” e, incluso, acéfalo. ¿Qué es lo que horroriza a teólogos, filósofos e historiadores por igual? La mortalidad del alma que se deduce del *Gran comentario*, se dirá, pero sobre todo la peculiar escisión que se produce entre sujeto y pensamiento, pues el averroísmo refuta anticipadamente al cartesianismo anulando directamente la posibilidad del sujeto del *cogito*, pues dice, directamente, que el hombre no piensa (*homo non cogitat*). Lo que debe entenderse del siguiente modo: el pensamiento y el lenguaje no son propios del hombre, no están en él como facultad, sino que representan una exterioridad —el intelecto material o pasivo— que es, sin embargo, común a todos y eterno. Frente a esta topología el hombre es apenas la activación modular del intelecto (una agencia). Si hay un alma o intelecto único, si hay acaso unicidad es esta materialidad de lo pensable, su pura potencia y posibilidad de ser pensada, una sustancia que todo lo atraviesa y que se activa singularmente, a través de la imaginación, por medio del fantasma.

³ Desde los años cuarenta (ver la carta dirigida a Franco Farolfi-Parma en *Pasiones heréticas*), Pier Paolo Pasolini

Reformulemos la pregunta anterior: ¿es el dispositivo fotográfico el disparador de un nuevo régimen escópico, el punto de fuga para una nueva episteme? Y, a lo que quiero llegar: ¿Supone la experiencia latinoamericana con el dispositivo fotográfico algún tipo de singularidad o diferencia con la experiencia europea?

Punto de partida: Europa o el dispositivo fotográfico

En su célebre ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin compara todo el tiempo el modo de reproducción manual (la pintura, por ejemplo) vs. la reproducción técnica. En el modo manual, la imagen era un acontecimiento con un lugar propio (una capilla, un palacio, un museo, una casa aristocrática) y, por lo tanto, suponía una experiencia única –lo auténtico–, ese aquí y ahora que el crítico denomina *aura*. En la reproducción manual lo auténtico implicaba también autoridad. Básicamente porque las posibilidades de modificación eran mínimas. La reproducción técnica es totalmente diferente: deslocaliza las imágenes (las encontramos en cualquier parte) y vuelve la experiencia visual profundamente atemporal (el montaje que aparece desde los afiches publicitarios al cine reúne muchas capas temporales). Estas dos características (la deslocalización y el anacronismo) *dañan* para siempre la *experiencia* del aura y, por lo tanto, el valor de autenticidad que supone una imagen. La reproducción

ve en las luciérnagas la metáfora de un mundo concreto (campesino, popular, antiguo, amistoso, más cercano a la naturaleza) que la civilización humana hostiliza. Treinta años después, en sus escritos y cartas reunidos en *Escritos corsarios*, las luciérnagas han desaparecido producto de la contaminación ambiental, ahora metáfora de la omnipresencia de los medios masivos de comunicación y el consumismo de una sociedad burguesa que acaba por extinguir esa forma de vida antigua y amistosa. Pasolini denomina a ese proceso “mutación antropológica”. Lo que debe entenderse no tanto en un sentido metafórico, sino más bien material-corporal, como se lee en sus *Cartas luteranas*: “Los hijos que nos rodean, especialmente los más jóvenes, los adolescentes, casi todos son monstruos” (1997:13). La “muerte del campesinado” y las nuevas experiencias sexo-genéricas en el marco de una transformación o crisis de la “familia” y de las “comunidades” también son conceptualizadas por Hobsbawm como una “mutación antropológica” sólo comparable a la producida en el neolítico (1994:294, 324). Al respecto, pero desde una perspectiva feminista, Donna Haraway utiliza la metáfora del *cyborg*. En Argentina, Paula Sibilia habla de “hombre post-orgánico” para poner en relación biología e informática desde una perspectiva sociológica y antropológica. Mientras que Daniel Link analiza las diversas experiencias estéticas de los años sesenta en relación con las industrias farmacológicas y tecnológicas (2006) y, más recientemente, se detiene en la alfabetización, la enseñanza de humanidades y la situación de los archivos y lo viviente en lo que él denomina “era de la reproductibilidad digital” como factores productores de una “nueva ontología” (2015). En una línea similar, Francisco Berardi estudia una mutación antropológica producto de la transición tecnológica (2017).

técnica altera el color de lo que reproduce, escoge un punto de vista y recorta la imagen en función de él, incluso con la ampliación o el retardador, la fotografía capta imágenes que el ojo humano por naturaleza no puede. Esta experiencia lleva a Benjamin a la creación de una noción totalmente nueva: el inconsciente óptico. Pero que exista una experiencia visual inconsciente, delata la necesidad de la máquina para traducir una visualidad más profunda que se nos escapa. Esto tiene una contracara: la técnica manual implicaba una interpretación o un saber humano para producir una imagen, en cambio la reproducción mecánica pone el dispositivo en donde antes había una persona, lo que lleva a pensar a Benjamin –y a gran parte de los intelectuales de la época– que la fotografía *deshumaniza* y, por lo tanto, *homogeniza*. Término que encontramos en otros ensayos como “Experiencia y pobreza” y “El narrador”. Pero también, en otros autores como el Georg Lukács de “¿Narrar o describir?”.⁴

Que este resumen no nos haga caer en el error de simplificar lo que quiere decir Benjamin: no es que un cambio técnico transforme así como así la experiencia. Lo que el crítico quiere pensar es cómo las técnicas suponen en sí mismas ciertas lógicas –ciertas maneras de estructurar la experiencia– que, por lo tanto, es preciso entender para intervenirlas desde el uso o desde la forma de producir.

Así, por ejemplo, antes de la fotografía, las primeras tecnologías de impresión o proyección de imágenes mecánicas tenían un sentido –es decir, un uso– completamente distinto. Un curioso caso es lo que sucede con las fantasmagorías, ese espectáculo patentado por el belga Étienne-Gaspard Robert (1763-1837) en 1799, que se basó, a su vez, en los trabajos del erudito y sacerdote alemán del siglo XVII Athanasius Kircher, inventor de la linterna mágica, un siglo antes. Ésta última era un aparato óptico que consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio y que, como no existía la electricidad, se iluminaban con una lámpara de aceite. Robert –conocido también como Robertson– le puso ruedas y rieles a la linterna mágica y ¡voilà!: creó un espectáculo. El show de Robertson era una suerte de teatro del horror en el que aparecían muertos,

⁴ Para un recorrido sobre esta relación entre Benjamin y Lukács ver “Totalización y objetividad: el realismo de Mario Bellatin” (Cherri, 2020).

fantasmas, esqueletos, demonios y personajes ficción. Fue un furor en las principales ciudades del mundo, y aunque un poco tardío, llegó a Buenos Aires en 1852 constituyéndose como una atracción central por décadas.⁵

Más allá del "teatro del horror", el espectáculo ideado por Robertson no pretendía "engañar" al público, sino todo lo contrario: instruirlo sobre los poderes de la ciencia para exponer una serie de charlatanerías que se tienen por ciertas: las canalladas de la Iglesia, los falsos milagros, etc.

Lo que tenemos que observar aquí es que la ciencia –y su técnica de reproducción de imágenes previa a la fotografía– se presenta como aquello que va a revelar el carácter ilusorio de las imágenes y disipar el encantamiento que el misticismo y la religión ejercen sobre las personas. Por eso mismo, la fotografía fue presentada en 1839 en la Academia de Ciencias de París, con una óptica puramente positivista: un invento que iría a ofrecer una copia fiel del mundo y, por lo tanto, implicaría el fin de la pintura. Es decir, de la necesidad realista de la pintura.

Como recuerda Susan Sontag (1977:215), en el prefacio de *La esencia del cristianismo* (1843), Feuerbach señala que "nuestra era [...] prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser". Como vemos, sea que se entienda la fotografía como 1) la captura de un fragmento del mundo y, por lo tanto, copia objetiva de él o, en un sentido totalmente distinto, 2) como una imagen, es decir, una apariencia del ser o una copia de un original, el sustrato filosófico y epistemológico no es más que la depreciación platónica de las imágenes: verdadera en cuando se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una semejanza engañosa.

Entonces, es el uso y el entendimiento de la fotografía lo que la vuelve –incluso contra su propia técnica– una manifestación de lo auténtico. Deberíamos decir, por lo tanto, que es sus comienzos la fotografía radicaliza el aura. Pues si de un lado la fotografía se relaciona positiva o negativamente con la Ciencia, del otro lado también se posiciona en relación con el arte.

Al igual que la ciencia espectacularizada, la pintura estaba sufriendo un uso

⁵ Ver "De la ciencia al espectáculo" (Bruno, 2019) para un estudio detallado de las fantasmagorías en Buenos Aires.

contradictorio: buscaba masificarse, insiste Benjamin en muchos textos. Así mirado el asunto, los salones y las galerías ya son, en realidad, espacios de desvalorización del aura. La crisis del aura es, entonces, un fenómeno prefotográfico. Antes de que la reproductibilidad técnica dañe el aura, ésta se encontraba en un proceso de destrucción de declinación. El pasaje del muralismo al lienzo es, en alguna medida, un guiño hacia la necesidad o el deseo duchampeano de volver a la *pieza artística algo portátil*. Allí todavía un cuadro sigue siendo único como pieza artística, pero ya es desarticulado de un espacio de exhibición que le era esencial y su valor de culto es, por lo tanto, más diverso y diferente. Que la fotografía haya sido asociada al naturalismo o al realismo era algo más o menos previsible en este esquema, donde la pintura se ejercía no sólo como expresión artística sino como técnica de reproducción de la realidad (como técnica para fijar imágenes del mundo). Al mismo tiempo, esta reacción frente a la fotografía abrió el camino al impresionismo o al cubismo, es decir, permitió que la pintura encuentre aún más razones para pensarse más allá de la representación y del dibujo. Insiste Martin Jay: Cezanne no quiere ver el objeto, sino la experiencia óptica en cuanto tal. Es decir, la fotografía –y, sobre todo, estos usos y formas de verla– complejiza la experiencia artística: participa de la condición de posibilidad del impresionismo.

En todo caso, lo que está sucediendo en el siglo XIX con la aparición del dispositivo fotográfico es una reorganización del campo cultural y artístico, que está registrada por las distintas discusiones del periodo. En este punto, la intervención Charles Baudelaire en el salón de 1859 es ejemplar. En su breve texto, el poeta expone la serie de oposiciones de la relación arte-fotografía. El arte está del lado de lo Bello, la fotografía de lo Verdadero. El arte del lado de la subjetividad y del genio que capta un sueño; la fotografía del lado de la máquina, la industria y la multitud. El genio supone, por lo tanto, saber y trabajo, la fotografía implica un sujeto técnico, un artesano, alguien que use la máquina. En síntesis, lo que Baudelaire desprecia es la posibilidad artística de la fotografía. Justamente, porque masifica algo –la creación artística– que no es del orden de lo masivo, sino de lo singular. Es elitista en un punto, pero en otro sentido es romántico. Porque el planteo asume que “lo intangible y lo imaginario” son dimensiones que además de corresponderle al arte, son

propriadamente humanas y, por lo tanto, no deberían intentar alcanzarse a través de un aparato. El lugar de la fotografía, concluye el poeta, ser sirvienta abnegada de las artes y de las ciencias.

Sin embargo, lo que Baudelaire no puede comprender, es que la primera aparición de la fotografía fue como una extensión del ojo del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue tan acertadamente cartografiada por el mismo poeta. Dice Sontag: "el fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que registra, acecha, navega por el infierno urbano, del caminante voyeurista que descubre la ciudad como un paisaje de extremos voluptuosos" (1977:55).

No puede ser casual o azaroso el comentario de Sontag al hablar de la actitud esencialmente fotográfica del *flâneur*, donde él mismo es una mercancía entre otras mercancías. Lo que sucede en realidad es mucho más grave: "con los nuevos procedimientos de producción, que conducen a hacer imitaciones, se sedimenta la *apariencia en las mercancías*", dice Benjamin en "Parque central" (1989:275). La comparación se hace evidente: el *flâneur* es el alma empática de la mercancía –el amor por la prostituta informado por Baudelaire es quizás la apoteosis de este nuevo tipo de sentimiento– al mismo tiempo (o del mismo modo) que lo visible mismo no se transforma, sino que se *sedimenta* en mercancía gracias a las nuevas tecnologías de producción visual: en los tiempos de la *belle époque*, la tarjeta postal ilustrada masificó el deleite visual de poseer escenas de París y otros lugares bellos. Esto también significa que el paisaje y la arquitectura (es decir, sus imágenes) se vuelven con la fotografía una postal, no sólo un objeto portátil, sino sobre todo un objeto de consumo. En este punto el *flâneur* bien podría quedarse en su casa, como nosotros, y podría producir una experiencia más o menos similar. En esa misma línea pensemos también en el desarrollo visual que la publicidad experimenta por esa época, y su pasaje de la litografía a la fotografía. Y, además de todos estos aspectos, rápidamente se presenta un costado normativo: la fotografía se convirtió en un documento público, apareció en licencias, en pasaportes y otras formas de identificación y vigilancia por parte del Estado. Para diciembre de 1895, tres años después del nacimiento de Benjamin, el espectáculo cinematográfico ha comenzado. Y todo este

proceso de la modernidad no hizo más que profundizarse, al punto de atravesar la subjetividad de una manera inédita. Para 1930, alguien podrá decir: Ya no puedo pensar lo que quiero pensar. Las imágenes móviles se han puesto en el lugar de mis pensamientos".⁶

Enunciados como estos, llevarán a Benjamin sostener que el sistema de aparatos provoca una auto-enajenación humana. Tanto por la violencia que lee en *Mickey mouse* – pura psicosis social, dice Benjamin– o en la poesía futurista, como por una evidente literalidad filológica y materialista: ahora la imagen se ha vuelto separable de los sujetos y transportable. ¿Y dónde se la transporta? Ante la masa. El problema es, por consiguiente, la mercantilización de la persona que genera el culto de las estrellas de cine y, con él, la espectacularización de cualquier cosa, de lo más anodino. Esta transformación provoca el agotamiento o pobreza de la experiencia –que revela a la cultura el peor de los enemigos–, pero también, la auto-enajenación se transforma en auto-destrucción, cuando se va a la guerra pensando que es bella –como reza el futurismo– o, de una manera menos rimbombante, cuando vamos a trabajar cualquier día: "es ante un sistema de aparatos que la mayor parte de los habitantes de una ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo" (1989:28). Este escenario que le debemos menos al dispositivo fotográfico que al "sistema de aparatos", constituye para Benjamin la *norma de la vida moderna*.⁷

Qué lejos está Robertson y sus fantasmagorías del diagnóstico de Benjamin. La reproductibilidad mecánica no produjo un acceso a los saberes de la ciencia y, con ello, la democratización del saber sobre el carácter ilusorio de las imágenes. Todo lo contrario: las imágenes están en función de aparatos políticos de alienación y cosificación de lo viviente

⁶ La cita está extraída de Benjamin (1989:348), pero pertenece a Georges Duhamel, *Scenes de la vie future*, Paris, 1950, p. 52.

⁷ Explica Susan Buck-Morss: "En la producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes en las calles y encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna. El ambiente tecnológicamente alterado expone el *sensorium* humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en el *shock* psíquico, tal como testifica la poesía de Baudelaire [...] Las respuestas motoras de conmutar y oprimir la explosión en el movimiento de la maquinaria, tienen su contraparte psíquica en el 'tiempo desmembrado' (Benjamin, *Poesía y capitalismo*). El efecto sobre el sistema sinestésico es embrutecedor. Antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento, en una 'inversión', se utilizan las capacidades miméticas para desviarlo [...] La explotación debe ser entendida aquí como una categoría cognitiva, no como una categoría económica: el sistema fabril dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador (2009:189)

LEO CHERRI

La aventura fotográfica en el nuevo mundo...

y nos traen la más absoluta y silenciosa guerra, una autodestrucción masiva: las fantasmagorías –las imágenes ilusorias o encantadoras– son como el fetichismo de la mercancía (esconden la barbarie, la explotación).

Todas estas aristas de la aventura fotográfica europea se cumplen con exactitud, pero de manera totalmente diferente, en el Nuevo mundo. En los siguientes apartados vamos a recorrer la emergencia del dispositivo fotográfico en América Latina, a efectos de presentar un contrapunto respecto del escenario europeo.

La fotografía en el nuevo mundo

En 1845 los daguerrotipos llegaron a América Latina. En 1852, luego de la batalla de Caseros, Domingo Faustino Sarmiento posará para su primera foto, atribuida a Buvelot, el retratista de la familia real del Imperio del Brasil.



Esta fotografía, como la tomada en la Exposición Internacional de París en 1867⁸ y la realizada por el estudio Napoleón Sarony por esa misma época suponen una singularidad

⁸ Esta foto es atribuida a Félix Nadar, aunque el coleccionista e historiador Carlos Vertanessian recientemente la ha atribuido al estudio Alophe Succesori. Ver la conferencia "Sarmiento, modernidad y fotografía. El visionario sigue posando", organizada por el *Museo Sarmiento* el 28 de mayo del 2021, disponible en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=ES5kMgyomyak>.

dentro de la iconografía sarmientina, pues se oponen a la forma en la que el propio escritor entenderá el retrato fotográfico: como una pieza no compositiva, austera, anuladora de la expresividad y de la interioridad del sujeto (Brizuela y Amante, 2012:689). La pintura, por lo tanto, posee los derechos opuestos. En este punto, Sarmiento y Vincent van Gogh son contemporáneos:

And in a painting I'd like to say something consoling, like a piece of music. I'd like to paint men or women with that *je ne sais quoi* of the eternal, of which the halo used to be the symbol, and which we try to achieve through the radiance itself, through the vibrancy of our colorations.

The portrait conceived in this way doesn't become an Ary Scheffer, because there's a blue sky behind it, as in the Saint Augustine. Because Ary Scheffer is so little of a colourist.

But this would be more in tune with what Eugène Delacroix was looking for and found in his *Tasso in prison* and so many other paintings depicting a *true* man. Ah, the portrait — the portrait with the model's thoughts, his soul — it so much seems to me that it must come. (Van Gogh, 1888)

El 15 de noviembre de 1872, Sarmiento escribe: "Va mi fotografía que le mostrará que poco pierdo con los años. Fáltame lo que la fotografía no expresa, fáltame el entusiasmo de la fe en la mejora, y en la organización de estos países que me sobraba antes (Carta a Frías, Barrenechea, 1997:146).

Para Sarmiento, la fotografía es un dispositivo que representa una realidad puramente superficial. La pintura logrará lo que la imposibilidad fotográfica no permite: la composición artística, la expresión de una interioridad del sujeto. En un artículo titulado "Bellas Artes en las Islas" (*El Nacional*, 26 de febrero de 1885), treinta años después de la intervención de Baudelaire, Sarmiento compara el retrato fotográfico del juez de paz de Zárate, José Manuel La Torre, con el retrato pintado. Mientras que la fotografía "resalta la rudeza del rostro", el cuadro pintado por su hermana descubre "señales de suma bondad", por lo que "es de presumirse que el amor fraternal se ha pintado á sí mismo y dándole cualidades que el pintor atribuye al modelo" (1900:253).

En la nota titulada "Salón de pintura de San Juan" (*El Nacional*, 3 de julio de 1884), en el apartado dedicado a su nieta "Eugenia Belin Sarmiento", nuevamente vuelve a ganar la

copia pictórica frente al retrato fotográfico. Con lo cual, la fotografía es el obstáculo real para la carrera pictórica de cualquier artista novomundano:

Esta señorita parte para Buenos Aires luego á ejercer su arte en presencia de los buenos modelos de artistas europeos que allí abundan, y es de asegurarle un éxito brillante, si el público se persuade que la fotografía no es anotación digna de gentes cultas para recrear la vista, ó exitar los sentimientos de familia. En nuestras ciudades poco se cultivan las bellas artes, á causa de la concurrencia de la maquinilla y de la cámara oscura que mata en germen el ingenio y el talento (1900:245)

Como vemos, mientras que al fotógrafo le corresponde un realismo mimético, al pintor un naturalismo moralizador o pedagógico, pues reproduce la realidad pero también la transforma (Cortés Rocca, 2000:4). Así, mientras el rostro gana expresividad en la pintura, en la fotografía adquiere una suerte de mudez, una suerte de incomunicabilidad, aunque transmite, según dice en "Mis Pajaritos" (11 de Mayo de 1885), "imágenes reales, sin retoque de pincel" (1900:261). Al igual que para Baudelaire, Sarmiento cree que la fotografía no puede ser una obra de arte, en la medida de que carece del juicio del artista. Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos –Alberdi, por ejemplo– desdeña el gran repudio epocal que sufrió la fotografía desde una mirada mágica-mística o religiosa, y la presenta como una obra e invención, pero científica. No es que la fotografía sea producida por el sol o los rayos de luz, el verdadero genio fotográfico es el científico. Y, por lo tanto, el dispositivo fotográfico es un emblema del progreso y de la modernidad (Cortés Rocca, 2000:5).⁹

José Martí transita un camino similar, entiende la fotografía como tecnología científica que documenta lo real, no participa de la discusión de su lugar dentro del campo artístico como Baudelaire o Sarmiento. Lo interesante de sus crónicas escritas desde Nueva York y publicadas en *La opinión nacional* de Caracas, es que aunque utilice la palabra "magia" o "milagro" como ademán poético para caracterizar la fotografía, sus crónicas articulan una clara voluntad pedagógica por explicar las innovaciones científicas que se van produciendo dentro de la técnica fotográfica, al calor de su integración al mercado como

⁹ Ver *El tiempo de la máquina* (Cortés Rocca, 2011) para un análisis más profundo de estas cuestiones.

objeto de consumo. Así, de las fotos en blanco a las fotos en color, de las fotos que captan una imagen estática o una imagen en movimiento, a las fotos de la luna y de los paisajes iluminados por la luna, Martí explica los mecanismos técnicos y registra ese pasaje de la innovación científica al objeto de consumo mercantil: "comienzan a venderse fotografías fosforescentes en Inglaterra, en Alemania, en Austria" dice Martí en *La Opinión nacional* el 10 de febrero de 1882. Frente a eso, el 15 de abril su pregunta en el mismo diario "¿Por qué no prueban nuestros fotógrafos a copiar paisajes de nuestro valle arcadiano, en esas noches caraqueñas no igualadas, en que la naturaleza hace gala de su hermosura, y se alza la luna serenamente, con su luz penetrante, límpida y majestuosa?". Es decir, ¿Por qué América Latina –y su paisaje exuberante– no participa de esta modernidad científica y visual?

En efecto, como señala Valeria de los Ríos en *Espectros de Luz*, el deseo de Martí es el deseo de la representación: dejar fijada la belleza del continente como testimonio de su existencia. Lo que lo sitúa como un sujeto mediador entre un espacio moderno y uno carente de modernidad. Tal como sostiene Julio Ramos, el "viaje importador" y el "gesto publicitario" no definen de todo a Martí que, de hecho, llevará la crónica a zonas críticas e inesperadas, convirtiéndola incluso en una "crítica del viaje importador, modernizador" (1989:146). Lo cierto es que esa "crítica" tiene sus impases, y el hecho de que la mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad sea "la condición que posibilita la emergencia de la crónica, incluso en Martí" (Ramos, 1989:146), también implica que por momentos el escritor modernista quede atrapado dentro de esa lógica. Es lo que sucede, por ejemplo, con la mediación de los avances técnicos de la cámara fotográfica. Allí, el dispositivo técnico –epítome del saber-poder de la modernidad tecnológica– actúa como *medio* reproductivo de la materia natural latinoamericana. Martí asume una lógica simbólicamente propia del extractivismo y del subdesarrollo, según la cual percibe el paisaje americano como recurso natural, igual o superior al europeo, para ser capturado por la modernidad tecnológica, como modelo ideal para ser fijado y convertido en imagen por parte de *nuestros* fotógrafos.

Lo que no puede ver el escritor modernista –obnubilado por las ciudades del norte

occidental– es que ese proceso de modernización se viene cumpliendo a rajatablas desde hace una década, por lo menos, en Buenos Aires. En 1875 John Heard llegará al país para dirigir el gabinete fotográfico del Observatorio Nacional de Córdoba, y obtendrá la primera toma fotográfica argentina de la Luna (Fulchieri, 2009).

Pero la fotografía en América Latina no sólo captará imágenes románticas de este mundo (astros distantes, paisajes bañados por la luz de la luna), también estará a cargo de retratar la campaña del desierto. Antonio Pozzo un fotógrafo vinculado a la generación del ochenta, retratista de Sarmiento, Alsina y Roca, acompaña a las tropas de este último y se encarga del registro visual de la campaña.¹⁰ Una simple hojeada a los álbumes basta para apreciar el esteticismo o neutralidad que la intervención fotográfica le imprime a la guerra: no hay fotos de enfrentamientos, muertos, mutilados. Las fotos o bien retratan el paisaje o bien los grupos militares y los indios, ambos aparecen, siempre, *posando*. Lo que ha llevado a la antropología visual a leer en clave semiótica esta “neutralidad fotográfica” como sublimación simbólica de una violencia (Butto, 2017). Aquí también deberíamos leer una política de la pose, o la contra cara de lo que estamos acostumbrados a leer allí en relación con los escritores finiseculares. Como señala Cortés Rocca, mientras que Sarmiento ese militar letrado –ese espectro de la civilización– aparece con su debido uniforme, al Cacique Pincén que como vemos no carece de ropas, se lo hace posar con el torso desnudo, como para que la foto reproduzca un cliché imaginario: los salvajes y la desnudez (de la ropa, de la cultura). Es decir, al Otro (a la barbarie) hay que inventarla conceptual y, sobre todo, visualmente. En esa exposición también se produce la cosificación y deshumanización del cuerpo que Benjamin denunció en relación con otros corpus y ámbitos. En esta escena vemos no sólo la postura subjetiva o de época de Sarmiento respecto de la fotografía (ahora aquello que él llama reproducir la realidad sin pinceladas supone, en realidad, un montaje que debe invisibilizarse para que funcione su “objetividad”), sino el surgimiento del uso político de los aparatos sobre los cuerpos (ahora cosificados, mercantilizados): construir la iconografía que vuelve razonable (registra “objetivamente” se dirá) el exterminio.

¹⁰ En *Patrimonios visuales patagónicos* (Rodríguez y Vezub coord.) podemos acceder a todas estas imágenes acompañadas, además, de distintas intervenciones críticas: https://issuu.com/minculturaar/docs/pvp_completo.

No es azaroso, por lo tanto, que el primer foto-libro del siglo XX latinoamericano sea *Os Sertões* de Euclides da Cunha publicado en 1902. Aunque la escritura del libro, como el “material fotográfico” que lo acompaña, se hayan producido en la Guerra de Canudos en 1887. En el libro aparecen apenas tres imágenes realizadas por Flávios de Barros (*Divisão Canet, Acampamento dentro de Canudos, As prisioneiras*), aunque muchos de los pasajes escritos por Euclides remiten a otras fotografías del autor.¹¹ Según Rivera García:

(...) el resto de las fotos fueron conocidas a través de una exposición. Barros fue contratado por el general Artur Oscar de Andrade Guimarães pocas semanas antes de que cayera Canudos, y se marchó de allí una semana después de ser asolada la ciudad. En realidad fue la primera vez que el ejército brasileño decidió documentar fotográficamente una guerra (2016:21)

La “Conquista del desierto” también fue la primera campaña militar argentina en ser documentada fotográficamente. Además, es innegable el paralelismo entre el estilo fotográfico de Pozzo y el de Barros. La única diferencia notoria las encontramos en unas pocas y brutales imágenes hechas por de Barros en las que ya no hay pose, ya no hay barbarización del Otro, sino simple y sencillamente registro del exterminio: *400 jagunços prisioneiros, Cadáveres nas ruínas de Canudos y Antônio Conselheiro, depois de exumado*. Quizás por eso, los propios contemporáneos de aquellas imágenes, como el mismo Euclides –el testigo más contradictorio del genocidio–, sintieron culpa e incomodidad, incluso de forma contraria a sus propias creencias raciales. Estas imágenes puestas en relación con su contexto, parecen no necesitar mayor intervención de lectura para apreciar el grito y la denuncia que las atraviesa.

Esta única diferencia es, por lo tanto, una gran diferencia. Pues, como dijimos, los archivos del “desierto argentino” son más sutiles, más “neutros”. Ellos practican una exposición del cuerpo del indio –que supone una animalización o barbarización, correlativa a su exterminio, que queda fuera de cuadro–, por eso desde el presente es necesaria una

¹¹ Rivera García (2016) se encarga de relacionar vários passajes de *Os Sertões* con distintas fotografías de Flávios de Barros, además de analizar las tensiones entre el archivo escrito y el visual.

LEO CHERRI

La aventura fotográfica en el nuevo mundo...

intervención en ese archivo como la de Sebastián Hacher, en su serie de crónicas bordadas *#Inakayánvuelve*, para completar esta serie.¹²



El proyecto comenzó con la selección de once fotos de prisioneros Mapuche que se encontraban en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Esos archivos se digitalizaron para devolverles color, luego se imprimieron y, finalmente, fueron bordadas. Explica Hacher:

En la jerga de la fotografía al hecho de pintarlas se le llama 'iluminarlas'. Nuestra intención era sacarlas de la oscuridad en las que fueron tomadas. El bordado es un intento para restituirles el alma que les fue quitada al momento de las tomas [...] Al bordarlas recurrimos a técnicas propias y de otros pueblos. Cubrir las con esos diseños es una forma de infundirle fuerza [...] Si bordar una foto es un diálogo con la memoria de la imagen y una forma de liberar lo que quedó encerrado en ella, hacerlo de manera colectiva lo convierte en un ritual más profundo (2019)

Así como la fotografía y su uso intervinieron los cuerpos y las vidas de los Mapuche, en este caso, Hacher junto a la comunidad Mapuche buscan intervenir esas fotografías: iluminarlas, aplicarle técnicas propias como las del bordado y, de esa manera, devolverles a esos cuerpos algo de la vida que se les arrancó a través de un acto no sólo artístico, no sólo político, sino sobre todo *ritual*. En las palabras de Mónica Bernabé, se trata de un "singular

¹² Hacher habla del proyecto: <https://inakayal.revistaanfibia.com/>. Aquí una lectura de Mónica Bernabé: <https://www.revistatransas.com/2019/09/12/la-cronica-bordada/>.

ejercicio de restitución" (Bernabé, 2020:179).

Dijimos que para Sarmiento la foto es un documento científico, civilizatorio y no-artístico, y que para Martí se trata de un documento que encarna la modernización mundial y la posibilidad latinoamericana de participar de ese reparto de lo sensible. Con el surgimiento y el auge del esteticismo y del modernismo, los escritores latinoamericanos mantendrán sus suspicacias frente al aparato fotográfico, aunque sus posiciones irán variando. Sobre todo desde la última década del siglo XIX a la segunda del siglo XX. Como se verá en el siguiente apartado, esa variación de las posiciones de los escritores latinoamericanos está fuertemente relacionada con una experiencia visual singular: la reproducción mecánica del rostro y, en particular, del rostro de artista.

Fotografía y rostro

"El medallón" de Holmberg funciona como índice de un malestar de la cultura. El breve relato fue publicado en *El tiempo* el 29 de agosto de 1898. Allí, el Sr. Don Gofralin de Bimbom pierde un medallón que cuenta con una miniatura pictórica de una mujer –la joven condesa de Timirang des-Oá– en su interior, y una serie de personajes masculinos intervienen en esa búsqueda no tanto para ayudar al desdichado dueño, sino por intereses propios. Dos elementos conviene resaltar. Por un lado, vemos que la experiencia narrativa y visual está intervenida por todo tipo de tecnologías: la pintura, el proceso de miniaturización del retrato que permite incorporarlo en un medallón, las cartas postales, los desplazamientos marinos y la fotografía –que podría brindar una copia del retrato, pero que no puede reproducir su autenticidad–. Frente a la imagen pictórica hay una experiencia pasional y erótica, pues es –lo sabremos al final– *belleza idealizada*. Los hombres atraídos por la belleza de la condesa –cual canto sirenaico¹³ quieren poseer el original: no el medallón, sino el modelo, es decir, la condesa. Pero, frente al original, frente al cuerpo de la condesa hay... una horrorosa, pero chistosa decepción: ella envejeció. Es decir, todas estas tecnologías pueden dinamizar una experiencia narrativa y visual sin la necesidad de inscribir

¹³ "–¿Y la cara?

–¿La cara? Si usted encuentra una minatura de esa descripción y al verle la cara siente que está a punto de volverse loco, ésa es la condesa de Timirang des-Oá" (Holmberg, 1898:107)

una temporalidad concreta. Sería un error pensar que sólo las imágenes engañan. ¡Las cartas también! Es decir, es imposible inscribir en la estructura de las palabras o de las imágenes una temporalidad. En cambio los cuerpos no necesitan decir nada, pues es la vida la que los inscribe irremediabilmente a una temporalidad propia de la vida natural. Aunque Holmberg no lo diga, su relato deja ver una paradoja radical: mientras la vida natural se extingue, las formas simbólicas que la sobrevivirán y que incluso la perpetuaran se multiplican.

En el rostro esta paradoja es todavía más radical. No es casual que Benjamin haya definido al rostro como el último refugio del aura dice Benjamin. Si el rostro es el último avatar de una crisis del aura que es producto de una crisis general de la experiencia, esto se debe a que el rostro no es algo dado o individual, sino una superficie o agujero producido, como dicen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, por una "máquina abstracta". En otras palabras, es lógico que la significación y la afectividad que produce el rostro cambien con la fotografía y el cine.

Si a este diagrama le sumamos la variable "rostro de artista", se produce una nueva efervescencia en ese cóctel. El 11 de febrero de 1882 en el diario *La opinión nacional*, Martí se deslumbra por la imagen de Wilde que "No viste como todos vestimos, sino de singular manera". Wilde sabe la potencia de su pose. Sin embargo, su mito visual que estaba sostenido por los relatos y las ilustraciones, carecía de retrato fotográfico (Guerrero, 2016). Por eso, en 1882 cuando llega a América del Norte, el primer compromiso que tiene es una sesión fotográfica con Napoleón Sarony quien ya para el momento había fotografiado a figuras destacadísimas de la época –como el escritor Walt Whitman (1878), el político Henry Ward Beecher (1875), la actriz francesa Sarah Bernhardt (1880) y, como ya dijimos, el escritor y presidente argentino Sarmiento–.

Ese día, el estudio de Sarony toma veintisiete fotos de Wilde en diferentes poses, atuendos y escenografías. Pocos detalles se conocen acerca de lo que, asumo, debe haber sido una extensa sesión, ya que faltaban todavía seis años para que aparezcan las kodak y se imponga el modelo de negativo y revelado. En otras palabras, la circulación visual de Wilde es tan o más importante que su propia presencia. Con esta escena, estamos frente a

la emergencia de la preocupación de la imagen del escritor, y no ya de la imagen mítica y fetichista o la imagen que un escritor y la crítica construyen de una obra, sino de la imagen técnica.

Wilde, en este punto, supone un ejemplo claramente *iconoclasta*. Sin embargo, en 1890 con *El retrato de Dorian Gray*, emergerá en la obra de Wilde una iconofobia en absoluto contradictoria, puesto que el horror no es puesto sobre la imagen técnica –como hará Bioy Casares en *La invención de Morel*– sino sobre la imagen manual, el cuadro pintando. La paradoja entre imagen y rostro es exactamente la misma que señala Holmberg, solo que Wilde no prefiere la posición irónica, sino el horror gótico hacia el pasado (a diferencia de *Frankenstein* que se horroriza de la modernidad y de su presente).¹⁴

En 1886, Rubén Darío compone una escena similar a la de Martí, sólo que tendrá un desenlace totalmente distinto. Es lo que sucede en la semblanza de Edgar Allan Poe que leemos en *Los raros*. Al igual que Martí, es sintomático cómo el poeta nicaragüense se detiene en la imagen de Poe que no hacen justicia a su belleza real, a su “envidiable don de la belleza corporal” (1896:20). Para sostener semejante tesis, Darío recurrirá a una serie de testimonios orales: el biógrafo de Poe, un empleador, una serie de mujeres que rubrican la verdad de la belleza de Poe, entre ellas, su esposa.¹⁵ Ahora bien, si en los relatos orales

¹⁴ En este punto, habría que mencionar que el horror frente a la reproducción mecánica o manual es un tópico caro al barroco americano, como puede constatarse en algunos poemas de Sor Juana como pueden ser “Miró Célia una rosa...” y “Este que ves, engaño colorido...”. Se tratan de poemas que condensan el desprecio platónico por las imágenes y el mundo sensible, junto con la operación sobre el tropo de la vanidad ya formulado en la literatura erótica latina y reactualizado en el barroco español. El final de poema es el horror absoluto. La pintura (quizás la propia pintura de la poeta) y, en líneas generales nuestras imágenes, son vano artificio, flor delicada que se lleva el viento, resguardo inútil de la muerte, necia y caduca obra, cadáver, polvo, sombra y, finalmente, nada. El poema de Sor Juana hace lo mismo que *El retrato de Dorian Grey* al convertir a la imagen en cadáver. Pero Wilde hace además lo que no haría nunca Sor Juana, lo que para ella sería inadmisibile: convertir –como si dijéramos *transmigrar*– al cuerpo en imagen.

¹⁵ Leemos en *Los raros*: “Sus compañeros de colegio hablan de su agilidad y robustez. Su imaginación y su temperamento nervioso estaban contrapesados por la fuerza de sus músculos. El amable y delicado ángel de poesía, sabía dar excelentes puñetazos. Más tarde dirá de él una buena señora: «Era un muchacho bonito». Cuando entra a West Point hace notar en él un colega, Mr. Gibson, su «mirada cansada, tediosa y hastiada». Ya en su edad viril, recuérdale el bibliófilo Gowans: «Poe tenía un exterior notablemente agradable y que predisponía en su favor: lo que las damas llamarían claramente bello». Una persona que le oye recitar en Boston, dice: «Era la mejor realización de un poeta, en su fisonomía, aire y manera». Un precioso retrato es hecho de mano femenina: «una talla algo menos que de altura mediana quizá, pero tan perfectamente proporcionada y coronada por una cabeza tan noble, llevada tan regiamente, que, a mi juicio de muchacha, causaba la impresión de una estatura dominante. Esos claros y melancólicos ojos parecían mirar desde una eminencia...» Otra dama recuerda la extraña impresión de sus ojos: «Los ojos de Poe, en verdad, eran el rasgo que más impresionaba y

vemos una constancia respecto de la "especial hermosura", en los retratos pictóricos sucede lo contrario: "ninguno da idea de aquella especial hermosura". El que mejor lo representa, dice Darío, es el de Mr. Clarke (antiguo empleador de Poe). Pero esto no es una impresión dariana, sino toda una polémica mundial en torno al rostro de Poe pues, como nos cuenta Darío, "el mismo Clarke protestó contra los falsos retratos de Poe que después de su muerte se publicaron", al punto que "los que desfiguran la belleza de su rostro son dignos de la más justa censura" (20).¹⁶ A continuación leemos en *Los raros* una pequeña teoría del retrato pictórico, similar a la de Sarmiento, pero un tanto más sofisticada: a diferencia de la fotografía, el retrato pictórico exterioriza un aspecto, quizás de la ficción del escritor, quizás de su sufrida vida o, incluso, de la imposibilidad del artista de dar cuenta de aspecto alguno, pues el rostro de un escritor es, al fin y al cabo, una máscara que se resuelve entre la construcción artística y las inclemencias de la vida.¹⁷ En todo caso, el retrato manual es un

era a ellos a los que su cara debía su atractivo peculiar. Jamás he visto otros ojos que en nada se les parecieran. Eran grandes, con pestañas largas y un negro de azabache: el iris acero-gris, poseía una cristalina claridad y transparencia, a través de la cual la pupila negra-azabache se veía expandirse y contraerse, con toda sombra de pensamiento o de emoción. Observé que los párpados jamás se contraían, como es tan usual en la mayor parte de las personas, principalmente cuando hablan; pero su mirada siempre era llena, abierta y sin encogimiento. Su expresión habitual era soñadora y triste: algunas veces tenía un modo de dirigir una mirada ligera, de soslayo, sobre alguna persona que no le observaba a él y, con una mirada tranquila y fija, parecía que mentalmente estaba midiendo el calibre de la persona que estaba ajena de ello. —¡Qué ojos tremendos tiene el Sr. Poe! —me dijo una señora. Me hace helar la sangre al verle darse vuelta lentamente y fijarlos sobre mí cuando estoy hablando». La misma agrega: «Usaba un bigote negro, esmeradamente cuidado, pero que no cubría completamente una expresión ligeramente contraída de la boca y una tensión ocasional del labio superior, que se asemejaba a una expresión de mofa. Esta mofa, en verdad, era fácilmente excitada; un movimiento del labio, apenas perceptible y sin embargo intensamente expresivo. No había en ella nada de malevolencia; pero sí mucho sarcasmo». Sábese, pues, que aquella alma potente y extraña estaba encerrada en hermoso vaso. Parece que la distinción y dotes físicas deberían ser nativas en todos los portadores de lira. ¿Apolo, el crinado numen lírico, no es el prototipo de la belleza viril? Más no todos sus hijos nacen con dote tan espléndida. Los privilegiados se llaman Goethe, Byron, Lamartine, Poe" (1896:21-22).

¹⁶ En 1989, Micheal J. Deas publicó por la editorial de la University of Virginia un libro enteramente dedicado a *The Portraits and Daguerrotypes of Adgar Allan Poe*. Se encuentra digitalizado: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas00ca.htm>

¹⁷ Dice Darío: "De todos los retratos que han llegado a mis manos, los que más me han llamado la atención son el de Chiffart, publicado en la edición ilustrada de Quantin de los *Cuentos extraordinarios*, y el grabado por R. Loncup para la traducción del libro de Ingram por Mayer. En ambos Poe ha llegado ya a la edad madura. No es por cierto aquel gallardo jovencito sensitivo que, al conocer a Elena Stannard, quedó trémulo y sin voz, como el Dante de la *Vita Nuova*... Es el hombre que ha sufrido ya, que conoce por sus propias desgarradas carnes cómo hieren las asperezas de la vida. En el primero, el artista parece haber querido hacer una cabeza simbólica. En los ojos, casi ornitomorfos, en el aire, en la expresión trágica del rostro, Chiffart ha intentado pintar al autor del Cuervo, al visionario, al «unhappy Master» más que al hombre. En el segundo hay más realidad: esa mirada triste, de tristeza contagiosa, esa boca apretada, ese vago gesto de dolor y esa frente ancha y magnífica en donde se entronizó la palidez fatal del sufrimiento, pintan al desgraciado en sus días de mayor infortunio, quizá en los que precedieron a su muerte. Los otros retratos, como el de Halpin para la edición de Armstrong, nos dan

LEO CHERRI

La aventura fotográfica en el nuevo mundo...

registro infiel y, en el mejor de los casos, expresa un aspecto –recortado– de la persona. Es necesario, por tanto, completar la mudez y heterogeneidad cuasi apócrifa de la imagen con las fuentes orales, con las impresiones que ese rostro dejó en el mundo.

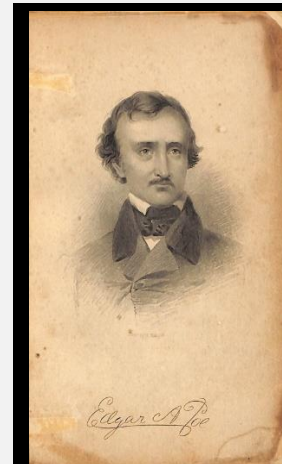
Ofrezco al lector los tres retratos a los que Darío hace referencia:¹⁸



Grabado de Chiffart



Grabado de R. Loncup



Grabado de F. Halpin

Hay al menos tres daguerrotipos bastante conocidos de Poe. Darío no dice nada de los retratos fotográficos. Lo que es sumamente curioso si pensamos que Poe es, como dice Darío, el reverso del Prometeo moderno, aquél hombre forjado en un entorno pragmático y positivista. Pero que, sin embargo, ha recuperado la fuerza de los sueños y de la imaginación. Con esto basta para decir que la fotografía queda del lado de Calibán: la banalidad capitalista, la gula del norte. De hecho, eso es lo que se lee en "Verónica" (*La Nación*, Buenos Aires, 1896), y su reescritura "El crimen de Fray Pedro" (*Mundial Magazine*, París, 1913): la máquina en su intento de capturar algo de lo sagrado conduce a una muerte irremediable.

ya tipos de lechuguinos de la época, ya caras que nada tienen que ver con la cabeza bella e inteligente de que habla Clarke. Nada más cierto que la observación de Gautier: «Es raro que un poeta, dice, que un artista, sea conocido bajo su primer encantador aspecto. La reputación no le viene sino muy tarde, cuando ya las fatigas del estudio, la lucha por la vida y las torturas de las pasiones han alterado su fisonomía primitiva: apenas deja sino una máscara usada, marchita, donde cada dolor ha puesto por estigma una magulladura o una arruga» (1896:21-22)".

¹⁸ Quiero agradecer la ayuda de Rodrigo Caresani, especialmente de su trabajo *Rubén Darío. Crónicas viajeras*, gracias al cual pude identificar las referencias bibliográficas de los grabados para dar con las imágenes.

Lo interesante del cuento es que diferencia de sus contemporáneos ensayistas y escritores, Darío no contrapone la imagen técnica a la manual, sino a la imagen verdadera, al ícono *non manufactum*, no hecho por la mano del hombre, sino por contacto con el rostro divino.¹⁹ En ese sentido, el cambio del título que se produce en la reescritura señala cierto cambio de foco de la tradición cristiana a una apropiación de sus símbolos desde una óptica secular y, por lo tanto, socio-jurídica: “el crimen”.

Algo similar sucede con el cambio de Fray Tomás a Pedro. Tomás fue el apóstol que le pidió a Cristo tocar su herida para creer en su aparición o resurrección. No duda de la imagen –incluso estando frente de él–, duda de la materialidad y, por eso, necesita del contacto. Como vemos, el pasaje bíblico reafirma esta epistemología sensorial según la cual el tacto está mucho más cerca de la presencia que la mirada (medio por el cual el pintor capta la realidad). Ahora, Pedro no es el incrédulo sino aquél fiel que niega a Dios tres veces para salvar su vida. Pero Pedro –que se arrepiente– es la piedra sobre la cual Dios edificará su iglesia. En la reescritura Darío escoge como personaje principal no al incrédulo sino al mentiroso estratégico (en *Prosas Profanas* habla de Berceo como “un buen monje artífice”). Pero aunque su personaje ahora se llame “Pedro” recupera el motivo de Tomás para decir que la prueba que ofrece la fotografía superaría la experiencia del santo apóstol. En la medida que, gracias a la nueva tecnología de los rayos X, capturaría no ya los estigmas visibles, sino lo invisible espiritual: el alma, los éxtasis oníricos y, naturalmente, el espíritu

¹⁹ El nombre Verónica remite a la mujer piadosa que acerca el paño a Cristo para secar la sangre de su rostro y, como recompensa, éste le regala su imagen *non manufactum*. Esta noción de imagen que se conoce como *vera ícono* (anagrama de Verónica, por cierto, lo que lleva a muchos estudiosos a sostener que se trata de un suceso inventado *a posteriori*) o, en griego, *acheiropoietos* (hecho sin manos). Como vemos, entre el étimo latino y el griego el concepto se expresa solo: la verdadera imagen es aquella en que la mano no interviene. Es un concepto que, en realidad, el cristianismo se apropió. La imago, como recuerda Didi-Huberman, es aquella máscara que se hacía formando un molde de yeso del rostro del difunto para ser ubicada, luego, en su tumba: la imago fundaba, por lo tanto, la semejanza con el muerto, pero también con su linaje (el estatuto de la imagen no era estético, ni religioso, sino antropológico y jurídico). Pero ya los griegos hablaban de estas imágenes verdaderas que llamaban *Diipetes* (“arrojado por Zeus”). Eran, básicamente, las imágenes y esculturas que se ubicaban en alguno de los oráculos y que protegían las ciudades. Esta noción es, justamente, lo que hace que los troyanos crean que el caballo gigante que aparece de la noche a la mañana sea, en efecto, una imagen arrojada por Zeus. En síntesis, es toda esta filología de la imagen la que funda ese primer entendimiento de la fotografía como copia verdadera del mundo. Pero volviendo a la tradición cristiana, la noción de *vera icon* supone grandes conflictos en la historia de occidente. Y funda, a partir de los sucesos acaecidos en el imperio bizantino, la adoración por las imágenes y la prohibición de las mismas. En todo caso, constata positiva o negativamente el poder de las imágenes. La más representativa es el *Mandylion* de Edesa y *La Verónica* de San Pedro en Roma. Ver *Imagen y culto* de Hans Belting para más precisiones.

divino. Es decir, aquéllos derechos que Baudelaire, Van Gogh y Sarmiento conferían a la pintura. En otras palabras, la reescritura del cuento signa un claro movimiento que impulsa la secularización del dispositivo fotográfico y su incorporación al campo artístico.²⁰ ¿Acaso Darío es, en cierta medida, un precursor de la intermedialidad?

Un año después, las nuevas posturas de Darío rubricarán estas ideas. La fotografía será parte de un fenómeno modernizador de la cultura: por eso las revistas *Mundial* y *Elegancias* serán ilustradas. Para Darío, la revolución visual que se experimenta a comienzos del siglo supone una suerte de inter-medialidad constitutiva en las formas escritas o visuales que es preciso recuperar desde la producción cultural y artística. Dice Darío en "Notas de arte", escrito publicado en *La Nación* el domingo 12 de julio de 1914:

(...) el arte gráfico y el arte literario se completan rústicamente. Luego irá el dato cierto y concreto, la información precisa y la noticia necesaria. En todo caso hay mucho de poesía difusa que entra en el alma del pueblo por la contemplación de lo que el arte y la industria gráfica presentan [...] Leyendo uno de esos encantadores libros de mi amigo Gómez Carrillo [...] veía yo cómo la sugestión del decir nos hace buscar en seguida el documento visual, la instantánea y de tal guisa el texto delicioso tiene su complemento con lo que la máquina fotográfica nos presenta a los ojos [...] Bendecido es siempre el instante en que un verso, un párrafo, un grabado, un cuadro, brota una vibración de relación que va a nuestra ánima propicia, y nos hace soñar, o meditar (8)

No sólo eso, en ese mismo año, la posición editorial del número 42 de *Elegancias* formulará una clara postura de vanguardia al sostener que la fotografía también puede ser una forma artística. El ejemplo: Talbot. Que, al igual que un pintor "traza una figura y la anima, idealiza una fisonomía y hace palpitir el alma". En otras palabras, el fotógrafo no es un mero documentador sino que también está habitado por una suerte de "genio", también produce un "trabajo" –no como el del pintor, pero "casi"–. Por eso "cada persona colocada frente a su objetivo tiene su fisonomía propia, viviente, su actitud natural, idealizada por la ciencia del hábil fotógrafo, que conoce todo los secretos de los movimientos armoniosos" (200).

²⁰ Para un análisis pormenorizado de la fotografía en Rubén Darío se pueden consultar los trabajos de Alejandra Torres.

Fin de siècle, fin de ciclo

En menos de cuarenta años, de los últimos escritos de Sarmiento a las últimas notas de Darío, la fotografía –lo saberes asociados a ella, la forma en que fue usada– fueron alterados drásticamente. En la década del diez entramos en otro paradigma de la recepción y el uso de las imágenes técnicas y, por lo tanto, el campo cultural vuelve a reorganizarse. Las imágenes dejan de ser documento positivo de la realidad y el fotógrafo deja de ser considerado un mero artesano. Ahora las fotos son el producto de una construcción no sólo por parte del “autor”, del entorno o la escena, sino también del sujeto fotografiado. Como deja ver Roberto Arlt en sus crónicas: el fotografiado negocia la pose. Es decir, hay una conciencia social de la visualidad muy grande, incluso en los desempleados y criminales. Se va gestando una cultura del espectáculo, del “figurar”, lo que para Arlt es “la nueva peste”. Y, por otro lado, los cambios técnicos se ven, como nunca antes, capturados por la obsolescencia programada propia de la lógica del capital: la innovación técnica supone la expulsión del mercado laboral de aquellos que quedan atrasados técnicamente. La ciencia va a trotes mientras en la plaza se agrupa la cola de cesantes.²¹ Por otro lado, para Horacio Quiroga, la fotografía y el cine no paran de producir fantasías espectrales, muertos-vivos, fantasmas enamorados.²²

Ahora, en lo que a los términos epistemológicos respecta, Quiroga mantiene la ambivalencia o relación tensa entre horror y erotismo de las imágenes, mientras que Arlt representa un retroceso lógico, pues considera a la imagen algo estático, descripción de la realidad, es decir, vuelve a la concepción sarmientina. Por eso, toma un claro partido por la narración, en términos puramente lukácsianos. A su juicio, la novela contemporánea – Proust, por ejemplo– se ha convertido, además, en una “galería de retratos”, constituida por obras que, a falta de “asunto” sustituyen la acción por una sucesión de “procesos mentales críticos” y cuyos personajes nos “producen el efecto de una colección de fotografías”, retratos aislados carentes de “conflictos dramáticos” y sin hilo conductor (“Galería de

²¹ Estoy aludiendo a dos aguafuertes: “Una nueva peste: el ‘instantaniero’” (14 de enero de 1931, *El Mundo*) y “La manía fotográfica” (25 de agosto de 1930, *El Mundo*). Ambas fueron reeditadas en las *Aguafuertes Porteñas*, Losada, 1999.

²² Me refiero a cuentos como “El retrato” de 1910, “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” de 1919, “La cámara oscura”, “El espectro” ambos de 1921, “El puritano” de 1926 y “El vampiro” de 1927.

retratos" 248).²³ Es esto lo que llamó en otro ensayo "Irresponsabilidad del novelista subjetivo" (*El mundo*, 2 de octubre de 1941). Es curiosa la paradoja que encarna Arlt en este punto: ¿acaso la foto no es un ser de acción?

Como vemos, la posición sarmientina todavía no ha sido superada, al mismo tiempo que la imagen sigue apelando, en algún punto, al horror de la reproducción. Por tanto, el lugar de la fotografía como arte novo y potencia de pensamiento todavía en la década del cuarenta es polémico. Quizás por eso *La vorágine* que publica Rivera en 1924 y *Evaristo Carriego* que publica Borges en 1930 son los primeros casos latinoamericanos de fotolibros artísticos fallidos. Es decir, tenemos un deseo vanguardista de explorar lo intermedial – como el de *Nadja* (1928) de Breton– sin embargo no hay un paradigma estético con suficiente fuerza para que los autores puedan orientar el sentido de tales intervenciones.

Tanto *La vorágine* como *Evaristo Carriego* crean sujetos-autores de ficción. Cova y Carriego. *La vorágine* es presentada como un manuscrito de un realmente existente Cova. Y el final de la novela es el telegrama avisando que la selva los devoró. En este caso es el elemento fantástico lo que vuelve absurdo los procesos. Ahí, la foto –una de la selva y la otra de Cova– acentúa esa paradoja. Pues, en efecto, la novela y sus fotos señalan indicialmente un conflicto de este mundo –la fiebre del caucho–, aunque el hecho que aquél que se señala como Cova resulte Rivera vuelve nuevamente ambivalentes los procesos de verosimilitud.

Con Borges es al revés. Recordemos el prólogo donde dice que la biografía de Carriego será "menos documental que imaginativa". Sin embargo, las fotos que incorpora son de... ¡esquinas de Palermo! Casi como decir "miren, por aquí caminó Evaristo...". No se entiende, entonces, si se trata de una satirización de los procesos de verosimilitud documentales. Ahora bien, las fotos son de un joven Horacio Coppola que, con el correr de

²³ "En la novela contemporánea, salvo excepciones, los personajes nos producen el efecto de una colección de fotografías, colgadas en la galería. El autor llama novela a la galería; y acción dramática, al simple proceso de comunicar estos retratos con el hilo de sus diálogos. Esto nos haría suponer que los autores contemporáneos desprecian la acción dramática que dimana del conflicto. [...] En la novela contemporánea, la acción ha sido sustituida por sucesiones de procesos mentales críticos. [...] Otras veces se hace girar el paisaje entorno del protagonista, y lo que se busca entonces es producir una ilusión de acción dramática por el simple movimiento del marco" (248-249). "Galería de retratos", *El Mundo* (6 sep. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Agua fuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saïtta. Buenos Aires: Losada, 1994.

los años, se convertirá en el gran fotógrafo moderno argentino.

El hecho de que estos dos libros no vuelvan a incorporar las fotos en sus ediciones futuras señala el carácter polémico de la fotografía, la dificultad de una época o de un contexto para crear y leer esa intersección que por momentos parece una tosca jugarreta típica de lo que reconocemos como "lo posmoderno" o una vieja y recalcitrante pulsión documental propia del siglo anterior. Luego, Borges dirá que la imagen reproductiva es abominable, porque multiplica el número de los hombres. Y Bioy construirá una fábula cienciaficcional a la altura de la formulación borgeana. Habrá que esperar hasta el cine de Glauber Rocha y la literatura de Julio Cortázar, Juan Rulfo y Salvador Elizondo para que en América Latina la fotografía –y la imagen en general– encuentren en la potencia de lo falso y no en el horror sino en el erotismo el nuevo viaje que llega hasta nuestros tiempos.

Hasta ese momento de la década del sesenta, la aventura fotográfica del largo siglo XIX, sin temporalidad, queda a la deriva.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989). Obras. Libro I, Vol. 2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schewepenhäuser. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.
- Bernabé, M. (2020). "Restituciones: formas de la narrativa documental". Revista Landa, vol. 8, n° 2.
- Benjamin, W. (1989). Obras. Libro I, Vol. 2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schewepenhäuser. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.
- Bernabé, M. (2020). "Restituciones: formas de la narrativa documental". Revista Landa, vol. 8, n° 2.
- Barrenechea, A. y colaboradores (1997). *Epistolario inédito Sarmiento-Frías*. Buenos Aires: UBA.
- Buck-Morss, S. (2009). *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Brizuela, N. y Amante, A. (2012). "Iconografía sarmientina", en Jitrik, N. (dr.), Adriana Amante (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 4: Sarmiento. Buenos Aires: Emecé.
- Bruno, P. (2019). "De la ciencia al espectáculo", *Terra Brasilis (Nova Série)*, n° 12. Disponible en <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/5154>
- Cherri, L. (2020). "Totalización y objetividad: el realismo de Mario Bellatin", *Revista Landa*, vol. 8, n° 2.

- Coccia, E. (2005). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Cortés Rocca, P. (2000). "La fotografía en el siglo XIX Un enfoque comparatista en la escritura de Sarmiento", *Orbis Tertius*, vol. IV, n° 7.
- Cortés Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires.: Colihue.
- Darío, R. (1896). *Los raros*. Buenos Aires: Maucci Hermanos, 1905.
- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Anagrama, 1997.
- Fulchieri, B. (2009). "Un hallazgo estelar: las fotografías de la luna de 1876", en *FotoMundo*, octubre.
- Guerrero, J. (2016) "Casa de citas. José Martí, Oscar Wilde y el renacimiento de la fotografía de autor", *Outra travessia*, n° 21.
- Hacher, S. (2019), "Proyecto", en *Inakayal vuelve*. Disponible en: <https://inakayal.revistaanfibia.com/#proyecto>
- Jay, M. (1993). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007
- Sarmiento, D. (1900). *Obras*, Tomo XLVI: *Páginas literarias*. Bs. As.: Ed. Mariano Moreno. Disponible en: <https://archive.org/>
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara, 2006.
- Sonna, V. (2018). "La inversión del platonismo en la obra de Guilles Deleuze", *Diánoia* vol. 63 n° 80,
- Pasolini, P. (1978). *Escritos corsarios*. Caracas: Monte Avila.
- Pasolini, P. (1997). *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta, 2017.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina Literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Rivera García, A. (2016). "Fotografía, tiempo y desaparición: la imagen de la barbarie en la Guerra de Canudos". *Foto Cinema. Revista científica de cine y fotografía*, n° 12. Disponible en <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6034>
- Hobsbawn, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Mondadori.
- Van Gogh, V. (1888). "Carta a Theo", en *VanGoghLetters*. Arles, 3 de septiembre Disponible en <http://vangoghletters.org/vg/letters/let673/letter.html>

Recibido: 04/08/2021

Aprobado: 13/10/2021



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Adorno y el optimismo de la negatividad: la obra de arte como utopía

Álvaro Arroyo
(Universidad Nacional del Litoral)
(alvaroarroyo17@gmail.com)

Resumen: El "giro lingüístico" de la teoría crítica iniciado por Jürgen Habermas ha dado lugar a una serie de revisiones de la estética filosófica de Theodor W. Adorno que intentan depurarla de sus compromisos metafísicos, especialmente de sus referencias a un concepto enfático de verdad y a una comprensión negativa de la reconciliación. En esta línea se inscriben críticas como la de Albrecht Wellmer y Juliane Rebentisch. El presente trabajo analiza las lecturas ofrecidas por estos autores y busca recuperar, frente a ellas, el valor radicalmente subversivo que tenía para Adorno el reconocimiento de una dimensión utópica de la obra de arte autónoma, así como su posibilidad de convertirse en un modelo para la teoría, la crítica social y la praxis vital.

Palabras clave: Estética - Teoría Crítica - Postmetafísica

Adorno and the optimism of negativity: artwork as utopia

Abstract: The "linguistic turn" in critical theory initiated by Jürgen Habermas has given rise to a series of revisions of Theodor W. Adorno's philosophical aesthetics that attempt to purge it of its metaphysical involvements, particularly of its references to an emphatic concept of truth and to a negative understanding of reconciliation. Critiques such as Albrecht Wellmer's and Juliane Rebentisch's are in this vein. This paper analyzes the readings offered by these authors and aims to restore the radical and subversive value that has had for Adorno the recognition of an utopian dimension of the autonomous work of art, as well as its possibility of becoming a model for theory, social critique and praxis.

Keywords: Aesthetics - Critical Theory - Postmetaphysics

Cómo citar este artículo:

MLA: Arroyo, A., "Adorno y el optimismo de la negatividad: la obra de arte como utopía", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 37-66.

APA: Arroyo, A., (2021), "Adorno y el optimismo de la negatividad: la obra de arte como utopía", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 37-66.

Chicago: Arroyo, Álvaro, (2021), "Adorno y el optimismo de la negatividad: la obra de arte como utopía", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 37-66.

Introducción

Para Adorno, la autonomía de la estética se sostiene sobre una situación paradójica: el hecho de que el arte sea al mismo tiempo verdad, porque niega la falsedad del mundo empírico, e ideología, porque compensa nuestra experiencia mutilada del mundo ofreciéndonos aquello nos falta (Schwarzböck, 2008:268). Solo gracias a su permanencia en la negatividad, el arte auténtico puede evitar transformarse sin más en ideología, es decir, no entregarse a la mera reproducción de las relaciones sociales ya establecidas en torno a los bienes culturales. En virtud de su autonomía, el arte niega a la sociedad, no se somete a las normas utilitarias del mundo administrado, ni genera una falsa ilusión de reconciliación, pero el precio que debe pagar por ello es el de abstenerse del trabajo material, es decir, de la praxis, perdiendo con ella toda posibilidad de transformación efectiva de la realidad. El arte promete a los seres humanos una felicidad ilusoria, ya que no puede anular la distancia que existe entre el mundo actual y aquello que él promete, pero su existencia, dice Adorno, "indica que lo no existente podría existir. La realidad de las obras de arte habla en favor de la posibilidad de lo posible" (2004:180). Si Adorno defiende la apariencia estética como el lugar en que se retiene una imagen negativa de la felicidad, es porque la obra de arte, no de manera inmediata sino a través de su propia forma, demuestra que son posibles aquellas realidades que no se pueden representar sino como la negación determinada del mundo empírico.

El denominado "giro lingüístico" de la teoría crítica iniciado por Jürgen Habermas ha dado lugar a una serie de revisiones de la estética filosófica de Adorno que intentan depurarla de sus compromisos metafísicos implícitos. En esta línea se inscriben críticas como las formuladas por Albrecht Wellmer y, más recientemente, por Juliane Rebentisch. Estos autores encuentran especialmente problemática la referencia de la estética adorniana a una idea enfática de verdad. En su esfuerzo por reorientar la teoría crítica en una dirección "postmetafísica", ambos intentan salvar la estética adorniana al disociarla de la dialéctica negativa, de sus implicancias histórico-filosóficas, y de su postulación de una dimensión utópica de la obra de arte y de la experiencia estética, por entender que se trata de elementos filosóficamente conservadores. Así, Wellmer busca una suerte de

actualización de la estética de Adorno, forzando su interacción con las corrientes teóricas dominantes en su época, de la teoría de la acción comunicativa a la deconstrucción. En este movimiento, obtiene una comprensión de la estética adorniana desprovista de toda su carga negativa y, por lo tanto, de su comprensión del sentido radicalmente crítico que el arte autónomo asume frente al devenir totalitario de la sociedad capitalista. Por su parte, Rebentisch se propone recuperar la negatividad como elemento constitutivo de la experiencia estética, pero su lectura reduce la teoría de Adorno a una estética "objetivista" y, al hacerlo, pierde de vista la dialéctica de sujeto y objeto que orientaba la reflexión adorniana y que resultaba, en última instancia, corrosiva de todo fundamento normativo de la estética y de toda expresión autoafirmativa del sujeto. De este modo, Rebentisch postula una teoría dinámica de la experiencia de estética basada en una reflexividad subjetiva infinita que, si bien se asume como heredera de la negatividad adorniana, puede ser rápidamente asimilada por las exigencias extraestéticas de funcionalidad social. Para Adorno, en cambio, la experiencia estética se falsea en el momento en que es reducida a una función ilustrada o emancipatoria. Por eso, las consecuencias éticas y políticas de su filosofía del arte solo se comprenden si se analiza el modo en que la experiencia estética radical subvierte la configuración misma del sujeto moderno y pone en crisis su autoidentidad. La noción adorniana de crítica supone una crítica de las condiciones materiales de existencia pero, antes que ella, una puesta en crisis del límite entre sujeto y objeto, y un socavamiento de toda posición moralista o humanista. Es desde esta perspectiva que la utopía retenida en la apariencia estética se convierte en un modelo filosófico para la praxis social.

Adorno encuentra en el arte un momento de aparición sensible de la felicidad, y si bien no deja de advertir, por medio de su concepto de apariencia estética, que esa felicidad es ilusoria, entiende que ella se puede convertir en modelo de una praxis vital posible. Adorno señala que, así entendida, la felicidad que promete la obra de arte no es otra cosa que la negación determinada del mundo actual y que, en ese sentido, ella no pertenece a un orden trascendente, sino que está contenida negativamente en la realidad efectiva, y solo espera ser desplegada. En la estética de Adorno hay una dimensión

eudemonista y, más aún, un momento de optimismo, precisamente porque es una teoría que no tolera que el dolor, el sufrimiento, y la catástrofe histórica de las sociedades tardocapitalistas sean hipostasiadas, en un verdadero acto de superstición, como la única realidad posible. El arte autónomo muestra que esa limitación de las fuerzas humanas es ilusoria, y que la realización de la felicidad es una posibilidad cierta.

La negación de la reconciliación

Una de las críticas más recurrentes a la filosofía de Adorno en general, y a su estética en particular, encierra una contradicción poco fructífera: se le reprocha, por un lado, una desconfianza devastadora e intransigente con respecto a todo intento o posibilidad de emancipación de la humanidad, esto es, un pesimismo melancólico y, al mismo tiempo, una esperanza infundada e ingenua en una reconciliación desplazada hacia un futuro remoto, esto es, un utopismo mesiánico.¹ Por ambas vías, por contrapuestas que parezcan estar entre sí, Adorno caería, e insistiría en permanecer, en la más absoluta indiferencia con respecto a las perspectivas de transformación que efectivamente puedan producirse en el mundo actual, es decir, en el quietismo y en la resignación que, por lo demás, serían fácilmente identificables como posiciones inconducentes y conservadoras, cuando no reaccionarias. Frente a esta disyuntiva, un caso particular es el de Schwarzböck, que desmiente de manera contundente la posibilidad de una interpretación mesiánica del pensamiento adorniano, pero prioriza su momento pesimista y melancólico, al que parece encontrar -según sus propios términos- más propio de una dialéctica cerrada (hegeliana) que de una dialéctica abierta (negativa). De este modo, propone una sofisticada variante de la primera de las orientaciones críticas mencionadas que, a pesar de consolidar la imagen preexistente de Adorno como un pensador pesimista, no se detiene en una objeción inmediata o unilateral de sus presupuestos metafísicos ni de las consecuencias

¹ Djament sostiene, por ejemplo, a partir de dos pasajes de Adorno, que en su pensamiento "hay redención sin mesianismo" (2015:171), pero que esa redención no se corresponde con una situación reconciliada sino con un *punto de vista* diferente sobre las ruinas del mundo actual. Luego, afirma que es posible encontrar en Adorno una *teología inversa* o *negativa* que funcionaría como "correctivo de la Ilustración" (2015:178). Pero la crítica dialéctica de la Ilustración desarrollada por Adorno y Horkheimer indica con claridad que la única manera de superar el proceso de absolutización de la racionalidad instrumental es una recuperación de la razón en un sentido progresivo, y no un pensamiento de lo inefable ni un reencantamiento del mundo.

prácticas de su teoría sino que se refiere a una posible inconsistencia interna entre su filosofía política y su crítica al idealismo.

Sólo en relación a los usos que de ella había hecho la filosofía política es que la melancolía de Adorno puede tener un sentido divergente al de cualquier tradición, incluida, desde ya, la marxista. Esa divergencia radical consiste en estar desvinculada de cualquier expectativa mesiánica. El antimesianismo es un rasgo peculiar y exclusivo de la filosofía política de Adorno, que está ausente tanto en el marxismo como en el resto de los filósofos de la teoría crítica. La dialéctica, tras el despliegue totalizador del espíritu, no puede abrirse. Todo lo que los pocos individuos que existen -los verdaderos sujetos de la política- hagan para abrirla, redundará en un fortalecimiento de lo que quieren cambiar. Ese parece ser el veredicto del último Adorno, que no contempla, siquiera, la posibilidad de que la política de los pocos individuos consista en formar más individuos, en lugar de forzar los cambios por medio de la violencia. En la crítica al activismo se trasluce, más que en ninguna otra parte, el rasgo antimesiánico del pensamiento de Adorno o, si se quiere, su hegelianismo más inconsciente. (Schwarzböck, 2008:275)

En la segunda de las alternativas planteadas recién, en cambio, el concepto que resulta particularmente problemático es el de *reconciliación*. Sobre esta noción se articula una de las líneas de revisión de la filosofía de Adorno en la tradición frankfurtiana que se extiende hasta la actualidad. Un temprano cuestionamiento de la idea adorniana de reconciliación se encuentra en el breve artículo "Prehistoria de la subjetividad y autoafirmación salvaje" de Habermas, escrito en 1969, poco después de la muerte de Adorno. Allí, Habermas comienza a medir la filosofía de su antiguo profesor en función de algunos elementos que claramente pueden ahora identificarse como anticipos de su propia teoría de la racionalidad comunicativa. El contenido utópico de la obra de arte no radica para Adorno sino en su negatividad, en el rechazo por el estado de cosas efectivamente existente, en la protesta muda contra el mundo empírico. Por lo demás, no puede haber ninguna caracterización ni especificación de cuáles serían las condiciones materiales de la vida en un mundo reconciliado.² Es solo la insistencia en el término

² Kracauer percibe, en este sentido, que el gesto con el que Adorno posterga permanentemente el tratamiento del concepto de utopía para "trabajos futuros, más sistemáticos y elaborados", en realidad es sintomático de la naturaleza misma que la utopía tiene para él: "Su intención es entonces mostrar que el concepto de utopía es un concepto *evanescente* cuando se lo asedia; se desvanece si uno quiere explicarlo" (2012:127). Así, Kracauer

“reconciliación” lo que conduce a Habermas a ver en Adorno una teología, que posteriormente Wellmer llegará a caracterizar como una “teología negativa”. Habermas enfatiza la imposibilidad de convertir a la dialéctica de la ilustración en una teoría total de la sociedad; lo que, en cambio, es necesario en el mundo contemporáneo, parece decir Habermas, es una emancipación que puede alcanzarse por medio de la puesta en práctica de la racionalidad comunicativa, que permita abandonar sin más toda expectativa acerca de la reconciliación entre historia y naturaleza.

Si la idea de reconciliación se «agotara» en la idea de emancipación, en la idea de una convivencia en una comunicación libre de coacciones, y pudiera ser desarrollada en forma de una lógica del lenguaje ordinario, que todavía está por hacer, entonces esa reconciliación no sería universal. No contendría la exigencia de que la naturaleza «abriera los ojos», de que en el estado reconciliado pudiésemos hablar con los animales, con las plantas y con las piedras. (...) ¿Podrían los hombres hablar entre sí sin represión y sin miedo, sin tratar a la vez fraternalmente con la naturaleza en torno? La «dialéctica de la Ilustración» permanece indecisa en el fondo ante la alternativa de si con aquel acto de autoafirmación violenta que significa a la par disposición técnica sobre la naturaleza externa y represión de la interna no quedó rota una conexión simpatética con la naturaleza que la reconciliación habría de restablecer, o de si eso de una reconciliación universal no será más que una idea delirante. (Habermas, 1979:158-159)

Wellmer, por su parte, se ha esforzado por trasladar esta crítica al plano de la estética, que por lo general queda postergado en los escritos de Habermas. En un primer momento, su esfuerzo fue precisamente el de conciliar la estética de Adorno con la teoría habermasiana de la acción comunicativa. Luego, ha tomado otras direcciones, aunque siempre enmarcadas en lo que se ha denominado el “giro lingüístico” de la teoría crítica iniciado por Habermas, incorporando elementos provenientes de otras filosofías contemporáneas, entre ellas, la deconstrucción.³ Es en esta línea que se inscribe su artículo de 1998 “La promesa de felicidad y por qué esta debe ser quebrada”. Aquí, Wellmer dirige su crítica a la dimensión utópica de la apariencia estética adorniana. Ese contenido utópico

parece estar en lo cierto al afirmar que este es para Adorno un concepto límite (*Grenzbegriff*).

³ El modo en que el pensamiento de Wellmer se desplaza entre la perspectiva pragmático-trascendental habermasiana y otras corrientes posfundacionalistas es detallado por Honneth (2009), por Juárez y Galfione (2015), y por Robles (2017).

de la obra de arte, que no es otra cosa que la condensación de la relación negativa que el arte establece con la sociedad y que, por lo tanto, resulta vital para el sostenimiento de la autonomía del arte, es identificado por Wellmer como un vestigio de la estética idealista de la reconciliación. Por lo tanto, para evitar sus consecuencias regresivas, el autor afirma que sería necesario depurar a la filosofía de Adorno de cierto "excedente metafísico" y que solo una vez hecho eso se llegaría a comprender que "partes significativas de la *Teoría estética* se pueden leer como un intento de deconstrucción de las figuras idealistas de la reconciliación (de la unidad o de la síntesis) vinculadas al ámbito estético" (2013a:32-33). Es así como Wellmer resignifica la noción adorniana de apariencia estética y el motivo de la "promesa de felicidad que se rompe" con el que Adorno define el arte (2004:184), en función de sus propios presupuestos filosóficos -que pretenden prescindir de todo contenido metafísico-, pero vacía a aquellos elementos del sentido negativo, del movimiento dialéctico y de la vinculación con la verdad que adquirirían en el pensamiento adorniano.

Posteriormente, en un artículo del año 2000 titulado "La muerte de las sirenas y el origen de la obra de arte", Wellmer elabora una crítica de la interpretación adorniana del episodio de las sirenas del Canto XII de la *Odisea* de Homero que se encuentra en el "Excurso I: Odiseo, o mito e Ilustración" de *Dialéctica de la ilustración*.⁴ En este marco, Wellmer advierte que, en esta aventura de Odiseo, no se está ante un ejemplo de una contemplación desinteresada ni ante el motivo del libre juego de las facultades, en el sentido kantiano de ambas expresiones, por lo que no estarían dados los elementos necesarios para hablar de una experiencia estética en sentido estricto (Wellmer, 2013b:71).

⁴ Para organizar su artículo, Wellmer plantea que existen tres lecturas posibles del texto de Adorno, de las cuales solo la última sería la que concierne al surgimiento de la belleza artística y de la experiencia estética moderna. Wellmer afirma que las dos primeras lecturas del análisis adorniano de ese fragmento del texto homérico (que supuestamente conciernen al surgimiento del sujeto unitario y al surgimiento del orden patriarcal, respectivamente) se vuelven inviables, y que esas serían las interpretaciones previstas y privilegiadas por los autores de *Dialéctica de la ilustración*; la tercera, en cambio, sería una interpretación "difícilmente perceptible en el texto" y que "solo se encuentra sugerida de manera oblicua" (Wellmer, 2013b: 57-58), a saber, la propia de Wellmer y la única que, luego de que él mismo la someta a examen, seguiría en pie. Es imposible no objetar que la interpretación del análisis adorniano de este episodio de la *Odisea* en particular como una especulación acerca del origen de la experiencia estética resulta, a todas luces, la más exacta, la más productiva y la más evidente, y de ninguna manera se le podría reconocer a un comentarista ocasional su prerrogativa de exclusividad sobre ella.

Según su propia lectura del texto homérico (y ya no del texto adorniano), el canto de las sirenas no deja de ser para Odiseo un objeto de deseo, es decir, la fuente de un interés subjetivo que debe ser satisfecho y, por lo tanto, ese canto no deviene un objeto de contemplación estética tal como el requerido por Kant en la *Crítica del juicio*, esto es, desvinculado de las necesidades inmediatas del espectador. Sin embargo, más adelante, Wellmer acepta el diagnóstico original de la despotenciación de la belleza natural como momento constitutivo de la obra de arte burguesa, pero al hacerlo desarticula completamente la dimensión crítica que este planteo tenía para Adorno. Para Wellmer, a través de la neutralización de la obra de arte en la sociedad burguesa, el sujeto ha descubierto “las posibilidades de una felicidad humana adulta” (2013b:69) y “ha aprendido a tratar -y a jugar estéticamente con- sus fantasías y deseos regresivos sin sucumbir a ellos” (2013b:75). Esto le permite a Wellmer elaborar una noción de la autonomía estética en la que ya no sería necesaria la puesta en evidencia de su carácter apariencial para desmontar su funcionamiento ideológico; así, el arte podría ser crítico del sistema sin necesidad de comprometer la autoconservación del sujeto ni prometiéndole una felicidad imposible, sino simplemente estimulando el libre juego de las facultades a través de la bella apariencia. Sin embargo, Adorno no apuesta a ningún “deseo regresivo”, no cree que esos sean los términos en que deba pensarse la experiencia estética en la era burguesa. Por el contrario, la obra de arte, al enfrentar al sujeto con sus propios límites, pone en crisis la sutura ideológica de la autoidentidad y, de este modo, participa de la ilustración en un sentido progresivo: no se trata de ir en contra de la racionalidad sino de orientarla a la emancipación y no al sometimiento de sí y de los otros. Aquí, en cambio, Wellmer opone a la de Adorno una concepción de la autonomía del arte según la cual este ya no representa un espacio conflictivo ante el rígido ordenamiento de la totalidad social, sino que queda reducido a una función ideológica: en esa celebración de sí mismo que realiza al abstenerse de sucumbir a su deseo, el sujeto no hace más que asumir y reproducir la prohibición de la felicidad auténtica en el mundo administrado (puesto que, al menos desde el pensamiento de Adorno, hablar de algo así como una “felicidad adulta” resulta absurdo, excepto que sea para reconocer su carácter ilusorio). Este es, entonces, el precio

que Wellmer estaría dispuesto a pagar, con tal de abolir los compromisos metafísicos, políticos e histórico-filosóficos que encuentra en la filosofía adorniana: la reducción del arte a un mero juego de la fantasía en la autoreflexión subjetiva (que deja intacta, incluso, la posibilidad de un arte pretendidamente crítico).

Tanto el señalamiento de la continuidad entre *Dialéctica de la ilustración* y *Teoría estética* como la propuesta de una "lectura estereoscópica" (2013b:57) de la filosofía adorniana que Wellmer defiende en aquel artículo del año 2000 ya habían sido formulados en su intervención en la Adorno-Konferenz de 1983 (cf. Wellmer, 1993:15, 50). Allí, Wellmer había planteado la necesidad de vincular los conceptos de verdad, apariencia y reconciliación en una "constelación más compleja", poniendo en movimiento "las paralizadas categorías dialécticas de Adorno" (1993:32), y había sugerido que la forma de hacerlo era ampliando el concepto de razón adorniano mediante la teoría habermasiana de la racionalidad comunicativa, gracias a lo cual se podría también "ampliar en sentido pragmático su estética de la verdad" (1993:50). Pero Adorno defiende una noción enfática de verdad, que está integrada de manera absolutamente orgánica a su estética y que es completamente ajena a cualquier racionalidad funcional o pragmatista. De este modo, la propuesta de Wellmer no amplía la estética adorniana, sino que la modifica por completo: por su rechazo a lo que, con cierta elegancia, reduce a una "estética de la verdad", Wellmer pretende no solo mutilar esta filosofía sino también reconciliar sus restos con posiciones teóricas que el pensamiento adorniano no ignora, sino que confronta abiertamente.⁵ En los trabajos posteriores de Wellmer, el compromiso con la teoría de la acción comunicativa se diluye, pero el blanco de su crítica sigue siendo la noción adorniana de verdad y sus supuestas implicancias metafísicas, y su modo de proceder, que presupone la intercambiabilidad abstracta entre las partes de un pensamiento que en verdad es absolutamente orgánico, sigue siendo el mismo.

Una objeción temprana a estas críticas de Wellmer y de Habermas es la de Whitebook, quien señala el modo en que estos autores subestimaron la relevancia que

⁵ Aquí se está intentando mostrar que hay en la estética de Adorno otros aspectos igual de relevantes que el de la verdad y, por lo demás, igual de inaceptables para el pensamiento posfundacional.

tiene para Adorno la teoría freudiana de la pulsión, pero no cuestiona la caricaturización que ellos hicieron del pensamiento adorniano. Sin embargo, advierte con claridad que en la aproximación pragmática a esa filosofía desde una teoría de la comunicación se desvanece buena parte su contenido crítico, precisamente porque Adorno no habría considerado posible algo así como una comunicación libre de violencia en el marco de las relaciones materiales de explotación existentes en el mundo actual.

[D]espués del giro lingüístico, la teoría crítica no empuja los límites del lenguaje con la fuerza suficiente. Mientras que transgredir completamente esos límites sería regresar a una metafísica pre-crítica o a un discurso delirante, la teoría de la comunicación se queda acampando muy cómodamente en las regiones interiores del reino del lenguaje, bien de este lado de la frontera. (...) [U]n punto en el que esta necesidad de empujar con más fuerza se hace particularmente evidente es el modo más bien casual en que tanto Habermas como Wellmer asumieron la posibilidad de representar a la naturaleza interna como “comunicativamente fluida” (Whitebook, 1993:63-64)

Juárez y Galfione, por su parte, llaman la atención sobre la pérdida de radicalidad política en la propuesta de Wellmer de reorientación de la estética de Adorno, poniendo el eje en el modo en que el descentramiento del sujeto socava el plano de sentido sobre el que se articulaba la relación entre arte y sociedad.

[E]l foco del análisis wellmeriano queda fijado en el ámbito de la recepción estética, y vinculado a la posibilidad de una apropiación estética de estratos de experiencia ajenos al sentido y al sujeto. Desde este modo, se diluye la fuerte exigencia adorniana de que la obra de arte se relacione, desde su proceder inmanente, con la esfera política y la transformación cualitativa de lo social, es decir, se pierde la riqueza de la referencia a la dialéctica materialista de la felicidad contenida en el análisis de la *promesse du bonheur* que orientaba la idea del arte negativo en Adorno. (Juárez y Galfione, 2015:227-228)

La idea de que la felicidad sea una reconciliación final entre razón y naturaleza, o entre arte y sociedad, la idea de que el concepto de felicidad implique una apertura hacia una dimensión trascendente o hacia un horizonte redentorio, resulta completamente ajena

a la estética adorniana.⁶ La negatividad radical que Adorno descubre en la obra de arte moderna se extiende también a la apariencia estética, que se vuelve paradójica en sí misma, y a la promesa de felicidad, que necesariamente tiene que quebrarse en el instante en que va a ser realizada. El arte negativo es precisamente el que muestra que todo intento de reconciliación se frustra, que toda imagen de la utopía es ilusoria, y que el contenido expresivo de la obra de arte no es más que la negación determinada de sus propias condiciones materiales de existencia. El contenido de verdad del arte radica precisamente en poner en evidencia que la libertad que él representa no puede sino ser apariencial, que una disolución de sujeto y objeto tal como la que se produce en la experiencia estética auténtica no puede tener lugar en el mundo administrado. De aquí que sea importante entender el modo en que se vinculan, en la estética de Adorno, el momento materialista de su análisis (que permite desencantar a la apariencia estética para comprender racionalmente su funcionamiento) y la naturaleza dialéctico-negativa de su pensamiento (que obtura la tendencia a postular de manera afirmativa la teoría materialista como clausura de toda diferencia, como subsunción completa de lo estético bajo el concepto, como disolución definitiva del carácter enigmático del arte). Esto es precisamente lo que se escapa a la crítica de Wellmer. Al privar a los conceptos de Adorno de su movimiento dialéctico y de su contenido negativo -es decir, al reducirlos a "paralizadas categorías dialécticas"-, y al traducir sus análisis materialistas a términos deconstructivos, pragmáticos, o lingüísticos, Wellmer parece combinar el vocabulario adorniano con un pensamiento posfundacional que, insensible al contenido de verdad del arte y a su momento utópico, reduce la experiencia estética a un momento más de la vida práctica burguesa, que puede corresponder de manera indistinta a la distracción, a la recreación, o a la crítica socialmente edificante. De este modo, en la crítica de Wellmer el arte pierde su autonomía y la belleza artística se convierte en un efecto afirmativo de la

⁶ El desgarramiento de la subjetividad moderna, que Adorno ubica en coordenadas históricas y sociales precisas -y que se manifiesta en la experiencia estética auténtica bajo la forma del "estremecimiento"-, en autores como Wellmer es hipostasiado como la única forma posible de articulación de un sujeto. Por eso, mientras Adorno no necesita recurrir a un plano trascendente para pensar la posibilidad de la felicidad porque esta puede realizarse en este mundo, para quien presupone un sujeto esencialmente descentrado la sola enunciación de esa posibilidad carece de sentido.

clausura totalitaria de la sociedad, y compensatorio de la felicidad que le es negada a los individuos. En otras palabras: el arte se reconcilia con el mundo tal cual es.

La desdiferenciación de lo estético

En "Crítica de la cultura y sociedad", un ensayo escrito en 1949 (el año de su regreso a Alemania tras el exilio), Adorno pone en cuestión la naturaleza y el desarrollo histórico de la crítica especializada de arte en su relación con la historia de la constitución de la esfera autónoma del arte y de la sociedad burguesa en general. En ese marco, vuelve a llamar la atención sobre el carácter negativo de la cultura frente a la totalidad social constituida sobre el principio de intercambio, pero para mostrar que esta potencia antagonista siempre corre el riesgo de falsearse: la cultura parece querer ir en contra de la cosificación, dice Adorno, pero su propia naturaleza contradictoria la lleva a coagularse bajo la forma de "bienes culturales" o de "valores culturales" adaptados a la circulación mercantil.

[E]l sentido de la cultura es la suspensión de la objetualización. En cuanto la cultura cuaja en los «bienes culturales» y en su repugnante racionalización filosófica (los llamados «valores culturales»), ha pecado contra su razón de ser. Al destilar esos valores, que no en vano recuerdan el lenguaje del intercambio de bienes, la cultura cumple las órdenes del mercado. (Adorno, 2008:12)

La idea de autonomía estética que se sigue de aquí no apunta a negar o desconocer la relación que existe entre la obra de arte y la sociedad a la que esta pertenece, sino a afirmar que las obras de arte auténticas "[s]iempre han estado en relación con el proceso real de vida de la sociedad, del que se apartaban" (Adorno, 2008:13). En este *apartarse*, en este dar la espalda a la sociedad, en el momento en que se niega a entrar en las relaciones comerciales o comunicativas con el mundo empírico, la obra de arte puede ganar su autonomía y, al mismo tiempo, pronunciarse sobre su situación social. Esta situación intrínsecamente indecible, esta naturaleza bifacética de la obra de arte, es lo que Adorno intenta expresar en sus características afirmaciones paradójicas, tales como: "sólo sustrayéndose a los seres humanos se mantiene la cultura

fiel a los seres humanos" (2008:14). El ámbito de la comunicación interpersonal, que está, según Adorno, en el origen mismo de las prácticas culturales, termina siendo el terreno definitorio de las relaciones de dominio al interior de la sociedad, motivo por el cual el arte auténtico solo puede recuperar una significación autónoma sustrayéndose activamente a la participación en la comunicación. Cuando Adorno afirma que el arte no es comunicación (2004:299) se refiere precisamente a que la obra de arte moderna y la experiencia estética auténtica son excesivas con respecto a las posibilidades significativas de los términos habituales del lenguaje discursivo y, por ello mismo, todo intento de reducir el contenido de una obra de arte a un mensaje fácilmente transmisible resulta no necesariamente falso, pero sí decididamente empobrecedor con respecto a la radicalidad de la expresión artística, y deficiente en su intento de captar el contenido de verdad inmanente a la obra.

Por otra parte, Adorno muestra el carácter pueril e ideológico que, a pesar de sí misma, adquiere la crítica cultural que insiste en postular categorías tranquilizadoras para contener o desentenderse de una crisis que es intrínseca a la existencia misma del arte en el mundo contemporáneo. La crítica cultural que se detiene en la crítica tradicional de la ideología no comprende en qué medida es la totalidad social la que deviene ideológica en el capitalismo tardío y, en consecuencia, tampoco comprende el modo en que los productos culturales y las mediaciones estéticas se entrelazan con las relaciones materiales entre los sujetos, aboliendo la distinción habitual entre base y superestructura. Por lo tanto, ya no es posible atribuir unilateralmente una función reaccionaria a los bienes culturales de producción industrial y un potencial crítico o emancipatorio a las obras de arte auténticas, como si estas características fuesen datos intrínsecos y necesarios; por el contrario, estas valencias se definen en el momento mismo de la existencia y la circulación social de los objetos y las experiencias estéticas. En este sentido, desde mucho antes de que puedan adoptarse perspectivas "posmodernas" como la de Huyssen (1986) sobre esta cuestión, Adorno demuestra la ingenuidad de todo intento de postular una Gran División que resuelva, escindiéndolas en dicotomías abstractas, las contradicciones inherentes a la existencia misma de la esfera autónoma de la estética:

(...) la crítica burguesa de la cultura de los últimos tiempos (...) en secreto se tranquiliza con la separación entre alta cultura y cultura popular, arte y entretenimiento, conocimiento y cosmovisión no vinculante. (...) El concepto moderno de cultura pura, autónoma, da testimonio del antagonismo ya irreconciliable como consecuencia de la incapacidad para llegar a un compromiso con lo que es-para-otro y de la *hybris* de la ideología, que se entroniza como lo que es-en-sí. (2008:17-18)

Lo que Adorno parece estar queriendo decir con esto es que, habiendo el capitalismo tardío y la historia política de la modernidad convertido al mundo social en una "prisión al aire libre" (2008:25), no hay escapatoria consciente ni voluntaria a la deshumanización. Ante ello, toda manifestación artística -no importa cuán minoritario y sofisticado sea su público- adquiere inevitablemente un carácter *culpable* e, incluso, *bárbaro*. Pero también la crítica de esta situación es absorbida por la situación misma. Como un anticipo de lo que Adorno desarrollará posteriormente en sus lecciones sobre *Problemas de filosofía moral*, queda claro aquí que no hay ámbito de las relaciones humanas, de la sensibilidad, ni de la actividad intelectual, en el que la praxis se pueda reconciliar con un mundo en el que toda forma de vida está dañada. La actitud que Adorno adopta en este punto parece ser la de un pesimismo absoluto frente a una situación completamente desoladora. Pero eso no logra que el movimiento dialéctico del pensamiento se detenga.

En la conferencia de 1966 "El arte y las artes", Adorno explica, observando las tendencias a la desdiferenciación de las disciplinas artísticas que caracteriza a las producciones estéticas contemporáneas, de las cuales el *happening* no parece ser sino la más ingenua, que la relación entre cada una de las diferentes disciplinas artísticas y el arte como esfera que las reúne a todas no es reductible a los intentos de sintetizar su diversidad en un sistema (histórico-dialéctico en el caso de Hegel, jerárquico en el caso de Schopenhauer) pero tampoco a la postulación de una mera relación lógica entre género y especie (ya que hay diferencias esenciales entre las diferentes artes, que no puedan explicarse como meros accidentes ni como diferencias específicas). La cuestión de la autonomía de *cada una* de las artes con respecto a las demás, la de la autorreferencialidad de las disciplinas artísticas, es indisoluble del problema global de la autonomía del arte

frente a la sociedad y, al menos en el pensamiento de Adorno, queda supeditado a él. Por lo general, en su abordaje del problema de la autonomía estética, la diferencia entre los géneros artísticos se presupone como algo dado y estable. De hecho, está implícita en la distinción en la distinción entre el modernismo y la vanguardia que subyace a *Teoría estética*: mientras que el primero no cuestiona, por lo general, los límites tradicionales de los géneros artísticos sino que se ocupa de intensificar sus contradicciones internas, la segunda, en su esfuerzo por abolir la existencia misma de la esfera autónoma del arte, erradica con total naturalidad toda normativa y toda tabulación que haya existido al interior de esa esfera en la época burguesa.

Para Adorno, la relación entre el arte y las artes debe pensarse dialécticamente: por un lado, todo intento de establecer con una voluntad normativa pautas generales transversales a las diferentes disciplinas resulta tan inapropiado como negar la existencia de un terreno que hace posible la existencia de las artes (en plural) y sus entrelazamientos, y la relación de cada una de ellas con lo otro de sí, esto es, la esfera del arte (en singular); por otro lado, disolver el sentido del concepto de arte en la proliferación indeterminada de "las artes" resulta "conmovedoramente filisteo" (2008:381), porque atenta contra la dimensión común delimitada por la autonomía de la estética. Ahora bien, dada su falta de determinaciones particulares, si no se quiere incurrir en generalizaciones sin sustento o en imperativos autoritarios, el arte solo puede definirse negativamente. Esta negatividad se expresa en dos sentidos que se complementan entre sí: por un lado, la ausencia de rasgos comunes a las artes que permitan vincularlas, homogeneizarlas y regularlas; por otro, la negación activa y determinada por parte del arte de las formas de vinculación que imperan en la sociedad.

Frente a las artes, el arte es algo que se forma a sí mismo, está contenido potencialmente en cada una de las artes, pues éstas tienen que aspirar a liberarse de la contingencia de sus momentos cuasi naturales a través de ellos. Esta idea del arte en las artes no es positiva, no es algo presente simplemente en ellas, sino que sólo se puede entender como negación. Sólo tenemos negativamente lo que une a las artes por cuanto respecta al contenido, a lo que va más allá del concepto clasificador vacío: todas se alejan de la realidad empírica, todas tienden a formar

una esfera que se contrapone cualitativamente a ella: históricamente, secularizan la esfera mágica y sagrada. Todas necesitan elementos de la realidad empírica, de la que se alejan; pero sus realizaciones forman parte de ella. (Adorno, 2008:392)

Es interesante observar que, siguiendo este razonamiento, Adorno encuentra incluso un rasgo común entre el cine y el modernismo (reconociendo, así, una negatividad en el cine que hasta entonces no había advertido): ambos son manifestaciones artísticas que buscan “despojarse” del contenido artístico por su propio movimiento inmanente.⁷ El entrelazamiento de los géneros, por lo tanto, no sería sino una expresión provisoria, un momento, de la tendencia del arte a ir hacia afuera de sí mismo, es decir, hacia la sociedad, pero para establecer con ella una relación que no es del orden la de imitación ni de la representación. “El entrelazamiento de los géneros artísticos acompaña casi siempre a la búsqueda por las obras de la realidad extraestética. Esto es lo contrario del principio de copia de esa realidad” (2008:394). Es por su propia negatividad intrínseca, entonces, que el arte no puede ser definido, y porque su principio utópico se rebela contra el principio de dominación que late en cada definición conceptual. Sin embargo, si la utopía se realizara, el arte dejaría de existir; por eso, este mundo -en el que, como dijo Adorno en 1949, el arte resulta inevitablemente bárbaro- no *consiente* al arte, pero lo *necesita* (2008:396).

En su lectura de este texto, Rebentisch enfatiza que lo que Adorno defiende no es una cierta tendencia a la síntesis o a la unificación de las artes (que, en cambio, fue propia del romanticismo y encontró su mejor expresión en la propuesta de la *Gesamtkunstwerk*, severamente criticada como ideológica por Adorno en su *Ensayo sobre Wagner*, por ofrecer apariencialmente una superación de la división del trabajo que es imposible en la sociedad actual), sino que, en las producciones consideradas por Adorno, la tendencia al entrelazamiento entre los géneros artísticos respondería más bien a necesidades intrínsecas a cada una de las disciplinas, configuradas por su movimiento histórico inmanente: “[l]o que derriba las lindes de los géneros está movido por fuerzas históricas

⁷ “Carteles de cine”, también de 1966, es quizás el texto en el que mayor entusiasmo muestra Adorno por este medio, sus posibilidades técnicas específicas, y su contenido de verdad objetivo. En línea con la idea según la cual el arte moderno y los procesos de desdiferenciación deben corroer la definición misma de lo artístico, allí se afirma que “las películas son obras de arte en la medida en que no se presentan como obras de arte” (Adorno, 2008:316).

que despertaron dentro de las fronteras y acabaron desbordándolas" (Adorno, 2008:381). Para Adorno, es la propia búsqueda de la negatividad lo que lleva a las disciplinas artísticas a sobrepasar los límites convencionalmente determinados para cada una de ellas, como un modo de constricción externa de la praxis artística. Es, en definitiva, la intención de volverse contra el concepto de arte aceptado por la sociedad burguesa, que funciona como barrera de contención de la potencia corrosiva del arte, que "las artes" buscan vincularse entre sí. De este modo, queda claro que esta valoración positiva de Adorno con respecto a ciertas tendencias en el arte de los años sesenta está perfectamente enmarcada en su teoría histórico-filosófica del progreso en el arte, que tiene su fundamento, por lo demás, en una comprensión dialéctico-materialista del concepto de material estético. Si Rebentisch señala esto es precisamente para mostrar que no es el caso que, como han sugerido otros intérpretes, haya en esta época (en este texto pero también en otros como "Sobre algunas relaciones entre música y pintura" o "*Vers une musique informelle*") un abandono, una apertura, o una revisión por parte de Adorno de su filosofía de la historia del arte,⁸ a la que la autora se refiere como un conjunto de "dogmas estéticos" que habrían encontrado su expresión más transparente en *Filosofía de la nueva música*, de 1949 (Rebentisch, 2018a:121). Por lo tanto, tampoco se debería suponer allí un antecedente del concepto de *intermedialidad* que Rebentisch elabora en su *Estética de la instalación*, de 2003, obra en la que busca precisamente reconfigurar una noción de autonomía estética (y, con ella, revalorizar la tarea de la estética filosófica frente a las perspectivas sociologizantes o culturalistas que dominan la reflexión contemporánea sobre el arte) que prescinda de cualquier idea de progreso histórico y del sesgo objetivista que se seguiría de ella y que, según la autora, convierte a toda la estética de Adorno en una falacia o, por lo menos, en un malentendido (puesto que el objetivismo de la estética moderna, del que Adorno participaría, habría sido culpable de malinterpretar la idea de autonomía estética, idea que luego, precisamente por sus connotaciones excluyentes, sería desechada en el mundo del arte contemporáneo).

En este marco, Rebentisch decide poner en el centro de su teoría una concepción

⁸ Rebentisch (2018a:121) se refiere, concretamente, al trabajo de Eichel (1993:27-54).

abierta de la experiencia estética, para lo cual considera como un caso de estudio privilegiado, aunque en absoluto excluyente, el del arte instalativo. La autora explica que es la constitución de la estructura específica de la experiencia estética, y no la constitución de su objeto (la *obra de arte*), el tema central de la reflexión de los artistas y los críticos en el arte contemporáneo, es decir, desde los años setenta del siglo veinte. El hecho de que la estética filosófica, desde la publicación de *Teoría estética* en adelante, haya permanecido ligada al concepto tradicional de autonomía es lo que habría generado un alejamiento cada vez mayor entre esta disciplina teórica y la praxis artística efectivamente existente, de modo tal que la primera renuncia a su voluntad de hacer crítica de obras particulares y emitir juicios sobre su valor (voluntad todavía dominante en el pensamiento de Adorno), mientras que la segunda, tanto en las producciones de los artistas como en el discurso de los críticos, busca otras referencias conceptuales en las cuales ampararse. Frente a este panorama, y con el objetivo de reestablecer las condiciones en las que sea posible una vinculación productiva entre la estética filosófica y la realidad efectiva de las prácticas artísticas, Rebentisch considera necesario no dar la espalda a la tradición modernista de la filosofía del arte sino, por el contrario, recuperar aquella noción enfática de autonomía, pero poniendo en su centro un concepto dinámico de experiencia estética, que desplace a la anticuada noción de obra de arte. "El arte no es autónomo porque esté constituido de tal o cual manera", dice Rebentisch, "sino porque hace lugar a una experiencia que se distingue de las esferas de la razón práctica y de la razón teórica por la estructura específica de la relación entre su sujeto y su objeto" (2018a:15).

De este modo, Rebentisch propone una noción de autonomía estética que no está reñida con la tendencia a la desdiferenciación de las artes entre sí, ni con la tendencia a la desdiferenciación entre el arte y la vida; estos son los dos desplazamientos predominantes, según sus observaciones, en el arte contemporáneo, y se ven plasmados de manera paradigmática en el arte instalativo (donde la idea misma de disciplina o género artístico, así como la de obra, se encuentran extremadamente diluidas).⁹ Como se ve, en este punto

⁹ Sin embargo, esto no implica una ruptura ingenua con la tradición: "la intermedialidad no ignora ni las especificidades de los distintos medios estéticos ni las convenciones de la creación formal dentro de los

Rebentisch vuelve a distanciarse de Adorno, ya que entiende que el movimiento del arte contra sí mismo, contra su propia definición, que se expresaría en el borramiento de los límites entre los géneros, no busca -como en la explicación adorniana- intensificar su negatividad sino, por el contrario, establecer nuevas formas de vinculación con el mundo extra-artístico (formas que, por lo demás, ya no parecen estar cargadas de las intenciones políticas revolucionarias que orientaron los programas vanguardistas). Sin embargo, la autora se esfuerza por dejar en claro que la aceptación de la desdiferenciación estética en estos términos no implica un abandono del proyecto inconcluso de la modernidad:

(...) las tendencias artísticas a la difuminación de los límites deberían entenderse no como quiebre sino, por el contrario, como radicalización de los principios de la modernidad estética. Los impulsos por difuminar los límites del concepto modernista de obra solo serían posmodernos en el sentido de un impulso hacia una autosuperación crítica de la modernidad. Lo que estos atacan no es la idea de un arte autónomo como tal, sino solo su (mala) comprensión objetivista. (Rebentisch, 2018a:17-18)

Rebentisch considera que, frente a su propia propuesta, el concepto adorniano de experiencia estética resulta demasiado rígido y que el lugar que este desempeña en el conjunto de la teoría del frankfurtiano resulta demasiado marginal; por ello afirma finalmente que Adorno no elabora una estética de la recepción sino solo una estética de la producción (2018a:136). Adorno, dice la autora retomando la crítica de Wellmer, entiende la experiencia estética como un proceso de *reconstrucción* de la unidad dialéctica de forma y contenido, la misma que su filosofía de la historia consagrara como índice del progreso en el arte. Esto implicaría tanto una supeditación de la interpretación de cada obra particular a una "filosofía preexistente para todo arte" (2018a:131) cuanto una reducción del sujeto de la experiencia a una mera "instancia de mediación entre la forma y el contenido", en vez de su reconocimiento como "el centro de fuerzas de un proceso que tiene una productividad peculiar" (2018a:134). En última instancia, entonces, el punto crucial de la discrepancia de Rebentisch con respecto a Adorno es la univocidad del

sentido de la obra de arte, la exactitud con la que puede decidirse sobre su valor de verdad. El hecho de que cada obra de arte demande de la teoría una interpretación singular y el hecho de que el ser humano en ciertas circunstancias pueda ser sujeto de una experiencia estética radical e irreductible no están, en realidad, reñidos con la tesis adorniana de que la obra de arte, cuando es auténtica, expresa una verdad en sentido enfático, sino que, por el contrario, ambos constituyen instancias de indeterminación en la que tal afirmación debe ser puesta prueba cada vez. El carácter universal del juicio estético que puede vislumbrarse aquí es uno de los rasgos distintivos -y, como se señaló, revolucionariamente democrático- de la estética de Kant, a la que, por lo demás, Rebentisch se remite en su esfuerzo por impulsar un giro subjetivista en la estética actual - a pesar de que, como el propio Adorno se ocupara de mostrar, Kant no persiguió sino una estética *objetiva* (cf. Adorno, 2004:21, 371); por lo demás, la naturaleza dialéctica de estas lecturas es un aspecto del pensamiento adorniano en el que Rebentisch no parece estar interesada.¹⁰

Rebentisch rechaza el sentido enfático que la verdad y, junto con ella, la negatividad tienen en la estética adorniana, explicando que, de acuerdo con la noción de experiencia en la que se enfoca su propuesta, "el arte es constitutivamente procesual no porque los elementos individuales se emancipen objetivamente en una forma adecuada de antagonismo mutuo, sino porque, para el sujeto de la experiencia estética, la coherencia de las interrelaciones de o en la obra de arte nunca puede ser conclusivamente evidente" (2018a:135). De este modo, la relación que la obra de arte moderna establecía con el espectador es desplazada por el juego reflexivo del sujeto sobre sus propios límites, liberando de toda responsabilidad al objeto que suscite tal experiencia y, con ello, perdiendo todo criterio autónomo de valoración de las obras de arte, cuya individuación misma se vuelve problemática. En cierto sentido, lo que Rebentisch hace es recuperar el carácter dinámico de la obra de arte, su inconclusividad, su historicidad inmanente, y su

¹⁰ De hecho, Rebentisch aclara que la centralidad del concepto de experiencia no conduciría necesariamente a un subjetivismo que vuelva imposible la crítica de arte (2018a:155), ya que la experiencia no hace sino anticipar su propia objetivación en el discurso estético público (2018a:157). Sería allí, en el espacio habermasiano de la discusión pública, en el ansiado horizonte de una comunicación sin violencia, donde se decidiría el valor de una obra.

permanente posibilidad de entrar en nuevas y sorpresivas relaciones de sentido (2018a:157), aspectos que ciertamente ya habían sido recuperados por Adorno (esto no solo se percibe en la definición de las obras de arte como campos de fuerza sino que incluso es trasladado al concepto mismo de arte, cuando Adorno explica cómo ciertos objetos pueden llegar a ser artísticos o dejar de serlo en distintas épocas; de modo que no es posible afirmar que haya una idea estática de obra de arte en Adorno).¹¹ Sin embargo, al mismo tiempo, la autora intenta asentar sobre este punto la dimensión política de su propuesta teórica. Rebentisch acierta al rechazar, como cualquiera que emprenda una defensa filosófica de la autonomía estética, todo paradigma catártico, mimético o realista para explicar la relación entre el arte y la praxis vital. Por ello, se ve obligada a dirimir esta relación en el plano de la forma. Pero no lo hace, como Adorno, reconociendo allí el contenido negativo de la obra de arte frente a la presión coercitiva de la sociedad totalitaria y, por lo tanto, encontrando en ese lugar una expresión, una imagen negativa, de una realidad en la que sea posible una experiencia humana escindida de toda forma de dominio. Por el contrario, postula la relación libre entre sujeto y objeto que tendría lugar en la esfera autónoma de la estética no como el *modelo* de una praxis posible (a lo que se referirá Adorno al hablar del arte como “modo de comportarse”) sino como un *momento* de la praxis misma, intentando desvincular definitivamente a la estética de cualquier vestigio de pensamiento utópico: Rebentisch “se concentra en las posibilidades transformadoras que se hallarían inscriptas en la propia esfera de la acción comunicativa” abandonando todo pensamiento de la negatividad, puesto que “una vez reconocidas las potencialidades de liberación contenidas en el habla, ya no resulta necesario salvaguardar la fuerza crítica de la esfera estética por medio de un distanciamiento radical” (Galfione, 2018:146).¹² No obstante, la propia autora reconoce que la posibilidad de que el arte

¹¹ En las lecciones de *Estética*, Adorno explica que “la obra de arte es en sí misma un campo de fuerzas, algo dinámico, un proceso” y que la experiencia que el sujeto hace de ella consiste precisamente en que lo que aparece como un ser se vuelva algo vivo bajo los ojos (2013:297). Por otra parte, en el párrafo “Contra la cuestión del origen” del primer capítulo de *Teoría estética*, Adorno explica la historicidad inmanente al concepto de arte y, tal como se anticipara en “El arte y las artes”, el modo en que este avanza contra su propia definición (cf. Adorno, 2004:10-12).

¹² A pesar de las evidentes afinidades, Rebentisch se distancia de Habermas por el hecho de que no incorpora la racionalidad comunicativa a la propia esfera de la estética, dado que esto iría en contra de su especificidad y

autónomo tenga una repercusión efectiva sobre la realidad social extra-artística sigue siendo tan incierta como lo fue siempre:

(...) el efecto del juego estético con los límites no es solo una transformación del espectador en el sentido de que él, al final, supere su posición de espectador a favor de una actitud práctica. El punto de estos trabajos [“una serie de obras contemporáneas (desde Valie Export hasta Christoph Schlingensief, desde Yoko Ono hasta Marina Abramović)”] no se vincula tanto con la resolución práctica sino más bien con la tensión que producen. (...) [E]stos trabajos no son políticos en un sentido directo sino más bien indirecto o potencial y ciertamente a raíz de que vuelven presente de una forma reflexiva las actitudes y posiciones convencionales del mundo de la vida. Si estas reflexiones efectivamente conducen a cambios de conciencia que tengan como efecto la acción práctica es, no obstante, una pregunta que no puede ser decidida por el arte mismo. (Rebentisch, 2018b:34-35)

Junto con los insoportables vestigios “metafísicos” que estarían contenidos en la dimensión utópica que Adorno reconoce en la apariencia estética, perspectivas críticas como esta se deshacen también de la posibilidad de pensar una transformación radical del orden social existente. El realismo capitalista que impera sobre la actividad intelectual contemporánea limita los alcances de la crítica teórica y encierra la discusión pública en debates triviales sobre la supuesta crisis de la representación política en las democracias liberales, que son incapaces incluso de contener el avance permanente de expresiones protofascistas. Ante este panorama, la filosofía de Adorno, y en especial su teoría estética, se vuelven cada vez más disonantes. No se trata, como es evidente, de que Adorno prometa un pasaje al acto inmediato desde la esfera de la estética hacia la de la política. Lo que una estética de la negatividad como la suya permite comprender, en cambio, es la necesidad de insistir no en la posibilidad de una apertura de la obra de arte a lo otro de sí, es decir, a la sociedad devenida sistema, sino la posibilidad de la negación misma de esa sociedad y su suplantación por un ordenamiento de la vida en el que los seres humanos puedan ser felices. Con ello, la autonomía del arte parece aproximarse significativamente a la autonomía del sujeto y a su situación aporética. Para Adorno, el único arte posible en el

que le atribuiría una función compensatoria, convirtiéndola en una representación ilusoria de esa comunicación sin dominio (Galfione, 2018:148-149).

mundo contemporáneo es un arte que no tiene ningún modelo en el que referenciarse. De este modo, en su obra tardía la dimensión normativa de su estética se desvanece, hasta llegar a la paradoja de unos manifiestos que afirman no saber cómo debe ser el arte.¹³ En sus escritos de esta época, Adorno parece estar permanentemente rastreando aquellos espacios intersticiales a través de los que se puede obtener ciertas imágenes de la libertad que, no por lejanas, no por negativas, dejan de representar posibilidades concretas que, de hecho, están contenidas, bajo la forma de la negación, en la realidad efectiva.¹⁴ La estética de Adorno no busca sino defender a la sensibilidad y a la imaginación humana de la coerción y el estrechamiento al que los somete la presión heterónoma sobre el arte.

El arte como modo de comportarse

En este punto, puede resultar pertinente una consideración acerca de la posibilidad de vincular los conceptos de utopía y de felicidad de la estética de Adorno con los problemas de su filosofía práctica. Butler retoma la tesis adorniana según la cual “no hay vida verdadera en la vida falsa” (Adorno, 2019:297) y señala que, en las lecciones del semestre de verano de 1963 sobre *Problemas de filosofía moral*, “lo que comienza como una pregunta moral sobre cómo alcanzar la vida buena en una vida mala culmina en la

¹³ Esto se ve en ensayos como “*Vers une musique informelle*”, de 1961, o en “¿Es jovial el arte?”, de 1967, donde la voluntad programática o normativa colisiona con el desconocimiento acerca de cuál es la salida posible a la encrucijada en que se encuentra actualmente el trabajo creativo, es decir, la de una actividad que pretende ser libre en una sociedad donde la libertad no existe, y dar una imagen de la reconciliación en una realidad signada por el desgarramiento. En el primero de ellos, Adorno explica que “[e]n una *musique informelle* cabría superar positivamente el hoy deformado momento de la racionalización” (2006:546). La *musique informelle* sería, entonces, “una imagen de la libertad”, pero todavía no se la ha alcanzado: “es un poco como la paz perpetua de Kant, que él pensaba como posibilidad real, concreta, que puede realizarse, y sin embargo no sino como idea. La figura de toda utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos lo que son” (Adorno, 2006:549). En el segundo ensayo, Adorno vuelve a plantear que la posibilidad de un arte auténtico, que no sea cínico frente al dolor, está en la búsqueda de formas que todavía no se conocen: “[e]l arte que avanza hacia lo desconocido, el único aún posible, no es ni jovial ni grave; pero el tercer término está oculto, como si estuviera sumergido en la nada cuyas figuras describen las obras de arte progresistas” (Adorno, 2003:586).

¹⁴ De allí que sea tan acertada la caracterización que hace Derrida (2002) de la filosofía de Adorno como una filosofía que busca la ampliación real de las posibilidades del pensamiento, y como una dialéctica de la imaginación: “Admiro y amo en Adorno a alguien que no ha dejado de vacilar entre el «no» del filósofo y el «sí, quizá, eso pasa a veces» del poeta, del escritor o del ensayista, del músico, del pintor, del director de teatro o de cine, o también del psicoanalista. Al vacilar entre el «no» y el «sí, a veces, quizá», ha vacilado por dos veces. Ha tomado en cuenta lo que el concepto, la dialéctica misma, no podía concebir del acontecimiento singular, y ha hecho todo por asumir la responsabilidad de esa doble herencia”.

afirmación de que debe haber resistencia a la vida mala para alcanzar la vida buena” (Butler, 2012:17). Adorno dirá, incluso, que el *único* modo en que tiene sentido buscar una vida buena en la vida falsa es a través de la resistencia. Y no parece disparatado pensar que, ante la parálisis de la praxis efectivamente transformadora del mundo social, el arte autónomo puede ser propuesto, si no como el único lugar posible de esa resistencia, al menos sí como un modelo para ella.

Antes de avanzar en esta dirección, se debe observar que para Adorno la humanidad solo puede ser definida negativamente y que, si no se quiere terminar de corromper esta categoría, el individuo debe rehusarse a hacer un uso autoafirmativo de ella, es decir, debe evitar el narcisismo moral propio de quien se erige como ejemplar o paradigma de lo humano. En este sentido, Adorno afirma que la tarea de una filosofía moral consiste más en la denuncia de lo inhumano que en la afirmación de lo humano, por la simple razón de que, si bien no existe una noción clara ni generalizable de qué sea lo humano, sí resulta autoevidente, según él, lo que es decididamente inhumano. Es por la tendencia a la cosificación y a la apropiación autoritaria de la misma categoría de humanidad que Butler explica que “[s]i lo humano es algo, en realidad, parecería ser un doble movimiento en el que afirmamos normas morales al mismo tiempo que cuestionamos la autoridad en virtud de la cual hacemos esa afirmación” (2009:142-143). Así, Adorno -a quien la gravedad del asunto no lo inhibe de hacer chistes- parece pensar en la humanidad no como un principio de sustancialización del sujeto sino como una forma de indeterminación de los individuos, como una apertura del yo hacia lo no-idéntico a sí mismo.

Soy renuente a usar aquí la expresión “humanidad” (*Humanität*) ya que es ese tipo de expresiones que por su mera enunciación reifica y falsea temas cruciales. Les respondí a los fundadores de la Unión Humanista cuando fui invitado a ingresar que entraría a su Club quizás si fuera una Unión Inhumana, pero no podría ingresar a uno que se denomina a sí mismo “humanista”. Entonces si debo usar aquí la expresión, ésta debería aludir a una humanidad que no puede apartarse de la reflexión sobre sí misma, que debería contener un momento de inquebrantable persistencia, de aferrarse a lo que consideramos haber aprendido de la experiencia y, por otro lado, debería contener un momento no sólo de autocrítica, sino de

crítica de la severidad, de eso imperturbable que se quiere levantar en nosotros.
(Adorno, 2019:308)

Poco después, recurriendo al mismo vocabulario que utilizará en su crítica a la prioridad dada a la autoconservación del sujeto en la estética burguesa, Adorno agrega que:

(...) cuando nos sentimos tentados a decir que "estos son nuestros principios y no podemos hacer otra cosa" nos mereceríamos una gran desconfianza porque en este gesto se guarda precisamente esa autoafirmación, esa afirmación positiva de uno mismo, en la que está oculto el principio de autoconservación que se hace pasar por lo moral y con el que de hecho en cierta medida coincide (2019:309).

Estas consideraciones se encuentran sobre el final del ciclo de lecciones sobre filosofía moral, la mayor parte de las cuales estuvo dedicada a rastrear, mediante un análisis materialista, la conexión de la filosofía práctica kantiana con la configuración de una ética del trabajo funcional a la incipiente sociedad liberal burguesa, y a cuestionar las limitaciones de esa ética deóntica desde una perspectiva consecuencialista. Al comentar estas lecciones, Butler se interesa especialmente por el modo en que Adorno anula toda posibilidad de un sujeto fuerte, fundado sobre su propia voluntad. Así, dice Butler, Adorno muestra "la inversión dialéctica que tiene lugar entre pureza moral y narcisismo moral, entre una ética de la convicción y una política de la persecución"; este razonamiento, observa la autora, "funciona en la medida en que aceptamos que las relaciones sociales están estructuradas por la contradicción y que la divergencia entre principio abstracto, por una parte, y acción práctica, por otra, es constitutiva de los tiempos históricos" (2009:149). Por último, Butler desestima la sospecha de que una filosofía moral que despoja al sujeto de toda posibilidad de acción que exceda a la mera protesta pueda conducir a una recaída en una posición narcisista, es decir, en una ética de la convicción y no en una de la responsabilidad.

La pregunta que surge, entonces, es la de cómo es posible estructurar esa resistencia que Adorno se permite proponer a sus estudiantes, frente a un mundo que sea tal como el que él lo describe. Adorno se mostró extremadamente escéptico con respecto

a las distintas formas de activismo que se experimentaron en los años sesenta, y sus pintorescos desencuentros con el movimiento estudiantil alemán -algunos años después de estas lecciones- son sobradamente conocidos; por lo tanto, no es en ese tipo de acciones de masas que depositará la tarea de la resistencia, puesto que considera que indefectiblemente corren el riesgo de ser reabsorbidos por el funcionamiento totalitario del sistema.¹⁵ Por otra parte, de lo explicado anteriormente se puede deducir con facilidad que tampoco será posible el sostenimiento de una rígida moral privada, individual, cerrada sobre sí misma, que garantice la integridad personal mientras el sujeto asiste al desbarrancamiento de todo vestigio de humanidad en el mundo externo. La resistencia, entonces, se vuelve equivalente a la crítica, pero a una forma de crítica que no concierne únicamente a las relaciones sociales externas, sino que solo tiene sentido en la medida en que es corrosiva de las propias seguridades del sujeto, lo que lo fuerza a volverse reflexivamente contra sí mismo.¹⁶ Son las formas de participación de cada individuo en el sistema las que deben someterse a crítica, porque allí puede encontrarse un verdadero punto de quiebre de la propia subjetividad. Esto no implicaría una alienación voluntaria del sujeto con respecto a la totalidad social, ni una abstención ante las conductas más triviales de la vida cotidiana, sino más bien un esfuerzo constante por sostener una conciencia crítica con respecto a esa participación, que reconozca la imposibilidad del individuo de

¹⁵ Adorno entiende que el activismo de izquierda en los años sesenta, especialmente el llevado adelante por el movimiento estudiantil, es inconducente en términos revolucionarios y por lo tanto, en última instancia, reproductivo de las condiciones materiales de existencia actuales (es decir, no es más que pseudoactividad). Ante esta coyuntura, Adorno negará la posibilidad de una traducción a la acción inmediata del pensamiento elaborado por él y por los demás autores vinculados al Instituto de Investigación Social de Frankfurt, y reivindicará la concentración en la teoría no como un derecho individual, sino como la única praxis socialmente legítima (Schwarzböck, 2008:134-140). Como explica Juárez (2012), no se trata solo de que Adorno adopte la única actitud que considera verdaderamente consecuente con su pensamiento, sino que además es evidente que, al hacerlo, consigue convertir a su propia enunciación teórica en un modelo de intervención política. Esta perspectiva, por lo demás, puede ayudar a comprender mejor el rechazo de Adorno por el practicismo o el "compromiso" en el arte.

¹⁶ En este sentido, Butler se distanciará definitivamente de Adorno cuando explique que "también la resistencia se entiende como un 'decir-no' a la parte del sí mismo [self] que quiere participar (*mitzuspielen*) del *status quo*. Existe tanto la idea de la resistencia como forma de crítica que solo unos pocos pueden emprender cuanto la idea de resistencia como la resistencia contra una parte del sí mismo que quiere unirse a lo que está mal, un control interno contra la complicidad. Esta afirmación limita la idea de resistencia de modos que yo misma finalmente no sería capaz de aceptar" (2012:17), no por las posibles implicancias autoritarias de la idea de autocontrol, sino por la minimización de la relevancia de la masividad y de la corporalidad que allí tiene lugar.

ejercer transformaciones prácticas inmediatas sobre los mecanismos coercitivos a los que se somete. En palabras de Adorno,

(...) esta resistencia contra lo que el mundo ha hecho de nosotros no es de ningún modo un simple rechazo del mundo externo basado en que tendríamos motivos justificados para sentir ese rechazo –cada uno de estos intentos sólo haría más fuerte el principio del curso del mundo que está de todos modos actuando en nosotros mismos y así contribuiría a lo peor–, sino que esta resistencia debería hacerse presente concretamente en esa tendencia que tenemos a participar. (...) [E]n la actualidad este momento del participar (*Mitspielen*) del que les he hablado es algo que ninguna persona puede evitar completamente, aunque más no sea si desea sobrevivir en esta sociedad, a menos que sea un santo, pero también la existencia de un santo es hoy en día precaria. Somos compelidos incesantemente a participar y, por el amor de Dios, no crean que aquí estaría incurriendo en cierto fariseísmo al proclamarles la norma del no participar. Tal vez se trata de que si comenzamos a incluir en nuestra reflexión lo que significa participar y somos conscientes así de sus consecuencias, entonces todo lo que hacemos –todo de lo que tenemos consciencia de que contribuye a lo malo– podría ser un poco distinto a lo que de otro modo sería. Pero decir esto es ya demasiado vanidoso. (2019:306-307)

Ante esta incertidumbre radical, Adorno solo encontrará un modelo de conducta en el arte autónomo. Por ello, en varios pasajes de *Teoría estética*, Adorno se refiere al arte como un *modo de comportarse*. Esta idea ya se encuentra en el primer capítulo, cuando Adorno trata el vínculo entre el desinterés kantiano y el origen de la autonomía del arte. El arte aparece aquí como modelo de una praxis que ya no está orientada a la reproducción del sujeto y de las relaciones sociales, esto es, como una praxis paradójicamente desinteresada. Se ve aquí, además, en qué sentido ese modo de comportarse retiene un momento utópico, es algo “mejor que lo dominante hasta hoy”, sin que eso lo lleve a postular en términos afirmativos la reconciliación como horizonte.

Sólo las obras de arte que llevan la huella de un modo de comportarse tienen su *raison d'être*. El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente. El arte desmiente a la producción en su propio beneficio; opta por una praxis liberada del hechizo del trabajo. (Adorno, 2004:24)

Esta idea es retomada por Adorno en el párrafo "El arte como modo de comportarse" del último capítulo de la obra, que puede leerse como una reconsideración de los motivos fundamentales del primero. En este lugar, Adorno vuelve sobre la relación del arte con la acción política. Ahora el arte es vuelto a definir no como una renuncia a la praxis, sino como un momento de la praxis misma; esto puede pensarse como un desarrollo paralelo a la argumentación que Adorno está realizando en defensa de la teoría y contra los imperativos practicistas.

Sólo la configuración que articula las contradicciones mudas e implícitas tiene rasgos de una praxis que huye no sólo de la praxis real; satisface al concepto de arte en tanto que modo de comportamiento. El arte es una figura de la praxis y no tiene que pedir perdón por no actuar directamente: no podría aunque quisiera (Adorno, 2004:307)

Adorno reafirma, a partir de aquí, la necesidad de la interpretación filosófica para dar cuenta del contenido social de las obras de arte que, por estar retenido en la forma misma de su relación con el mundo empírico, no es evidente ni inmediato. De este modo, se observa que la posibilidad de intervención directa sobre el mundo empírico por parte del arte autónomo está obturada, pero que eso es precisamente lo que le permite sostenerse como una imagen de la libertad. La conducta que la obra de arte le exige al sujeto idéntico a sí mismo es precisamente la de la pérdida de sí, y en este sentido la autonomía estética constituye, en medio del mundo administrado, un espacio de libertad aún más radical que el que consigue la crítica teórica. La paradoja de que la libertad del sujeto moderno resida en la posibilidad de darse la ley a sí mismo había sido el hilo conductor de las lecciones sobre filosofía moral. Pero, en el capitalismo tardío, el individuo burgués queda reducido a ruinas y ya no puede encontrar la libertad sino en la ilusión de la relación mimética con lo no-idéntico a sí mismo, que solo tiene lugar en la experiencia estética radical.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2003) [1974]. "¿Es jovial el arte?", en: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, pp. 579-586.
- Adorno, Th. W. (2004) [1970]. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2006) [1970]. "Vers une musique informelle", en: *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal, pp. 503-549.
- Adorno, Th. W. (2008) [1977]. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2013) [2009]. *Estética 1958-1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Adorno, Th. W. (2019) [1997]. *Problemas de filosofía moral*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Butler, J. (2009) [2005]. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Butler, J. (2012). "Can one lead a good life in a bad life? Adorno Prize Lecture", en: *Radical Philosophy*, n° 176, pp. 9-18.
- Derrida, J. (2002). "Fichus. Discurso de Frankfurt", *Derrida en castellano*. Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/jodidos.htm> (última consulta: 11/02/21).
- Djament, E. (2015). "Teoría, mesianismo y redención: Theodor Adorno", en: *Badebec*, vol. 5, n° 9, pp. 166-179.
- Eichel, Ch. (1993). *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Galfione, M. V. (2018). "Las apariencias no engañan. Sobre el debate contemporáneo acerca de la estetización de la política", en: M. V. Galfione y E. A. Juárez (eds.), *El devenir de la apariencia. Perspectivas estéticas contemporáneas*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 133-154.
- Habermas, J. (1975) [1971]. *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus.
- Honneth, A. (2009) [2007]. "Disonancias de la razón comunicativa. Albrecht Wellmer y la Teoría Crítica", en: *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*. Buenos Aires: Katz, pp. 179-194.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Juárez, E. A. (2012). "Th. W. Adorno: el elogio de la teoría y la impaciencia de la praxis", en: *Signos Filosóficos*, vol. XIV, n° 27, pp. 91-118.

- Juárez, E. A. (2018). "Apariencia y felicidad en Theodor W. Adorno", en: M. V. Galfione y E. A. Juárez (eds.), *El devenir de la apariencia. Perspectivas estéticas contemporáneas*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 157-172.
- Juárez, E. A. y Galfione, M. V. (2015). "Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebentisch", en: *Kriterion*, n° 132, pp. 413-431.
- Kracauer, S. (2012). "Talk with Teddie", en: *American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, pp. 127-132.
- Rebentisch, J. (2018a) [2003]. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rebentisch, J. (2018b). "La autonomía estética en la época de la desdiferenciación del arte y de las artes", en: M. V. Galfione y E. A. Juárez (eds.), *El devenir de la apariencia. Perspectivas estéticas contemporáneas*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 23-38.
- Robles, G. M. (2017). "Juegos de lenguaje y teoría crítica. Sobre la recepción de Wittgenstein en el pensamiento de Albrecht Wellmer", en: *Tópicos. Revista de filosofía de Santa Fe*, nro. 34, pp. 75-94.
- Schwarzböck, S. 2008. *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Wellmer, A. (1993) [1985]. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.
- Wellmer, A. (2013a) [1998]. "La promesa de felicidad y por qué esta debe ser quebrada", en: M. V. Galfione y E. A. Juárez (eds.), *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno*. Córdoba: 29 de mayo, pp. 25-55.
- Wellmer, A. (2013b) [2000]. "La muerte de las sirenas y el origen de la obra de arte", en: M. V. Galfione y E. A. Juárez (eds.), *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno*. Córdoba: 29 de mayo, pp. 56-78.
- Whitebook, J. (1993). "From Schoenberg to Odysseus: Aesthetic, Psychic, and Social Synthesis in Adorno and Wellmer", en: *New German Critique*, n° 58, pp. 45-64.

Recibido: 25/07/2021

Aprobado: 30/09/2021



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

De ficta philosophia.

Manuscritos de metafísica inadecuada.

Manuscrito N°1

Germán Osvaldo Prósperi
(Universidad Nacional de La Plata)
(gerprosperi@hotmail.com)

Resumen: En este ensayo me propongo explicar qué es la filosofía ficcional. Para ello, retomaré la noción de *entia rationis* de Francisco Suárez a fin de mostrar que, en el caso de la filosofía ficcional, los *entia rationis* son *entia ficta* los cuales, en vez de poseer un referente o correlato claramente discernible en la "realidad", poseen lo que Michel Foucault ha llamado un "referencial". Sin embargo, los *entia ficta* generan efectos muy profundos en la realidad. Propondré llamar "efecto Werther" a esa incidencia performática. Asimismo, explicaré que la potencia específica de la filosofía ficcional no es el intelecto sino la imaginación y que su estado paradigmático es el soñar. Señalaré, por último, la diferencia que existe entre la filosofía ficcional y el realismo especulativo.

Palabras clave: filosofía ficcional, entes de razón, efecto Werther, imaginación, incubación.

De ficta philosophia. Manuscripts on Inadequate Metaphysics. Manuscript N°1

Abstract: This essay aims at explaining what fictional philosophy is. To that end, I will return to Francisco Suárez's notion of *entia rationis* to demonstrate that in fictional philosophy *entia rationis* are *entia ficta*, which instead of having a readily discernible referent or correlate in the "reality", they have what Michel Foucault denominated a "referential". However, since *entia ficta* produce significant effects on reality, I suggest designating this performatic impact "Werther effect". I will also explain that the power intrinsic to fictional philosophy is not the intellect but the imagination and that dreaming constitutes its paradigmatic state. Finally, I will explore the difference between fictional philosophy and speculative realism.

Keywords: fictional philosophy, beings of reason, Werther effect, imagination, incubation.

Cómo citar este artículo:

MLA: Prósperi, G., "De ficta philosophia. Manuscritos de metafísica inadecuada. Manuscrito N° 1", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 67-99.

APA: Prósperi, G., (2021), "De ficta philosophia. Manuscritos de metafísica inadecuada. Manuscrito N°1", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 67-99.

Chicago: Prósperi, Germán, (2021), "De ficta philosophia. Manuscritos de metafísica inadecuada. Manuscrito N° 1", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 67-99.

I. Hay tres textos que resuenan entre sí, no sólo por su contenido sino por una cierta confidencialidad, un tono de intimidad o de confesión, como si los envolviera una calma que, en vez de preceder, prosigue a la tormenta. Los tres comparten ese momento en el que los combates ya han sido librados y los sobrevivientes, mientras contemplan desde lo alto de una colina los resultados de la batalla, piensan retrospectivamente en las estrategias que tuvieron éxito y en las que fracasaron, en las tácticas que significaron un avance y en las que se malograron, en los movimientos que permitieron ganar terreno y en los que implicaron pérdidas irreversibles. A todo filósofo¹ le llega, más tarde o más temprano, ese tiempo de balance, esa especie de fin de año del pensamiento. Es como si llegase un punto en el que ya no es posible seguir pensando si no se vuelve hacia atrás, si no se da una suerte de *Schritt zurück* –como decía Heidegger– pero respecto a la propia obra, si no se mira –con esos ojos desorbitados con los que según W. Benjamin miraba el ángel de la historia– las ruinas de la propia escritura, los escombros de un pensamiento que ahora se nos yergue extraño y casi irreconocible pero que, si tenemos algo de suerte, todavía nos sigue interpelando.

Hay tres textos, decía, que siempre me han dado la sensación de compartir ese momento. El primero es *L'archéologie du savoir* (1969). Casi al inicio del libro, luego de explicar rápidamente el sentido de las tres grandes investigaciones llevadas a cabo hasta el momento, a saber: *Histoire de la folie* (1961), *Naissance de la clinique* (1963) y *Les mots et les choses* (1966), Foucault consigna: "Todas estas tareas han sido esbozadas con cierto desorden y sin que su articulación general quedara claramente definida. Era tiempo de darles coherencia, o al menos de intentarlo. El resultado de tal intento es el presente libro" (1969, p.25). Y un poco más adelante, después de haber indicado las insuficiencias de sus libros anteriores, confiesa: "No haber sido capaz de evitar esos peligros me apesadumbra; me consuelo diciéndome que estaban inscritos en la empresa misma" (1969:27).

¹ Léase, de acá en más, filósofo(x). ¿Qué es un(x) filósofo(x)? Una multiplicidad de fuerzas pensantes encarnadas en un cuerpo singular de cualquier género. Aplíquese el mismo criterio al resto de los términos (escritor, autor, lector, etc.) que en este texto han sido consignados *sub specie patriarchae*.

El segundo texto pertenece a Gilles Deleuze y Félix Guattari. La pregunta es lanzada también al inicio del libro pero casi al final de *una vida*, "cuando llegan la vejez y la hora de hablar concretamente" (1991:7), cuando nos es concedido "ese momento de gracia entre la vida y la muerte" (ibid.). El asunto es tan grave, de una gravedad directamente proporcional a su inocencia, que exige ser planteado sólo "entre amigos, como una confidencia o en confianza" (1991:8). La pregunta se desliza en voz baja, de boca en boca, incluso entre quienes no la pronuncian. En efecto, advierten los autores, es preciso haber "alcanzado ese grado de no estilo en el que por fin se puede decir: pero ¿qué era eso, lo que he estado haciendo durante toda mi vida?" (1991:7).

El tercer texto es *Signatura rerum. Sul metodo* (2008) de Giorgio Agamben. La *avvertenza*, como no podía ser de otro modo, nos llega también apenas comenzada la lectura. Luego de explicar que las reflexiones metodológicas, en el caso de las investigaciones en ciencias humanas, no vienen antes sino después de realizada la tarea, Agamben nos dice que "se trata de pensamientos de alguna manera últimos o penúltimos, para discutir entre amigos y adeptos a esos trabajos, y que sólo una larga costumbre con la investigación puede legitimar" (2008:7). No es casual que entre las influencias mencionadas se encuentre el nombre de Foucault, de quien el propio Agamben confiesa haber "aprendido mucho" (ibid.), y específicamente el texto *L'archéologie du savoir*. Como el concepto de *énoncé* para Foucault, "a la vez no visible y no oculto" (1969:184), toda investigación filosófica supone para Agamben un núcleo latente que requiere la siguiente cautela arqueológica: "retroceder en el propio recorrido hasta el punto en el que algo ha permanecido oscuro y no tematizado" (2008:8). De esta cautela, además, se desprende una suerte de ética de trabajo que exige insistir una y otra vez en los puntos ciegos de una investigación: "Sólo un pensamiento que no esconde su propio no-dicho, sino que no deja de retomarlo y desarrollarlo puede, eventualmente, pretender originalidad" (ibid.). Las páginas que siguen no pretenden más que retomar y desarrollar, no ya un no-dicho, sino un *dicho a medias*, una especie de susurro lanzado a la pasada en un lugar marginal de un libro escueto y ensoñado.

II. Las notas al pie son –o al menos deberían ser– las líneas de fuga de un texto. En una de esas fugas, hace ya algún tiempo, he utilizado la expresión “filosofía ficcional”,² sobre la cual me propongo meditar ahora, para designar un espacio de escritura y de pensamiento en el que la literatura y la filosofía alcanzan su punto máximo de indistinción.³ Me permito transcribirla aquí de forma parcial: “Timothy Leary, en una oportunidad, se refirió a Philip K. Dick como un «filósofo ficcional de la era cuántica». Es probable que la noción de filosofía ficcional describa con suficiente precisión el «género» al que pertenece el presente texto” (2018:14).

Mucho se ha escrito en el siglo pasado sobre la relación filosofía-literatura, aunque a decir verdad es un asunto que se remonta al menos hasta Platón. En el siglo XVI, sin ir más lejos, Michel de Montaigne había ya concluido que “la filosofía no es más que una poesía sofisticada [*poesie sophistiquée*]” (*Essais* II, 12, 518c). ¿Y acaso Borges no estaba convencido de que “la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (1974:436)? En este sentido, es probable que lo que vaya a decir en estas páginas no sea original ni novedoso. No me interesa explorar la vasta bibliografía que existe sobre el tema ni ponerme al tanto de los últimos artículos que abordan a su vez a los últimos artículos que abordan a su vez... *ad infinitum*. Se trata más bien del relato de una experiencia y de una práctica –de la experiencia de una práctica– y no tanto de un texto especializado o académico. No tengo mucho para proponer o demostrar, pero sí mucho para contar. Mi única pretensión entonces es explicar qué es la filosofía ficcional.

III. Existe un breve escrito de Francisco Suárez que siempre he considerado de la mayor importancia. Ya de joven, cuando aún era incapaz de comprenderlo, sentía que el laberinto escolástico de sus demostraciones custodiaba algo esencial. Hoy, que sigo sin

² La nota se encuentra en *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana* (Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2018).

³ Se comprenderá –y ruego a los astros para que así sea– que el uso de la primera persona, la auto-referencialidad, es una máscara de escritura y de pensamiento. En sí misma, no tiene la menor importancia ni obedece a motivos vanidosos. La forma personal es siempre lo menos interesante. Deleuze y Guattari han dicho lo esencial sobre este asunto: “No llegar al punto de no decir más yo, sino al punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo” (1980:9).

haberlo comprendido, puedo asegurar que en el centro del laberinto se oculta la clave de lo que entiendo por filosofía ficcional. El texto es muy famoso: se encuentra al final de las *Disputationes metaphysicae* y lleva por título "De entibus rationis". Entidades altamente debatidas por los lógicos medievales, que a diferencia de los lógicos de hoy eran también metafísicos, los *entia rationis*, los entes de razón, son algo así como el abismo del pensamiento. El punto es que la filosofía sólo tiene sentido en la medida en que se adentra en ese abismo. En efecto, ¿qué es pensar sino abismarse en la noche alucinada donde habitan estas criaturas etéreas e intangibles? Sin los *entia rationis*, asegura Suárez, apenas podríamos "hablar en metafísica, ni tampoco en filosofía, ni en lógica ni –lo que es más importante– en teología" (DM, 54.1.1). ¿Pero de qué entes se trata, si es que se trata verdaderamente de entes? ¿Qué son estos enigmáticos *entia rationis*?

En principio, y haciéndose eco de las discusiones escolásticas, aunque se trata de un asunto que se remonta al menos hasta Aristóteles y se prolonga, como la sombra incómoda y aterradora de la ontología, hasta Alexius Meinong y más allá, Suárez distingue dos tipos de entes: los entes reales (*entia realia*), los entes actualmente existentes en el mundo, y los entes de razón (*entia rationis*), los entes cuya naturaleza consiste en ser pensados por el intelecto. Frente a quienes afirman que no existen entes de razón y frente también a quienes afirman que los entes de razón son equivalentes a los entes reales, el *Doctor Eximius* sostiene que los entes de razón existen efectivamente pero que su modo de ser es diverso del modo de ser de los entes reales y que, si a pesar de todo nos referimos a ellos como entes, es sólo por analogía o comparación. Ahora bien, ¿cuál es la definición de ente de razón que propone Suárez? La definición es la siguiente: "ente de razón es aquel que tiene ser objetivamente [*esse obiective*] sólo en el entendimiento, o aquel que es pensado por la razón como ente, aun cuando en sí no posea entidad [*in se entitatem non habeat*]" (54.1.6). En un pasaje notable, el teólogo jesuita explica que "se produce un ente de razón en el caso en el que el entendimiento se esfuerza en aprehender lo que no es [*quod non est*], y por eso lo finge [*figit*] de algún modo como un ente" (54.1.6). El verbo *figo*, que utiliza aquí Suárez para referirse al proceso por el cual el intelecto crea a estos entes de razón que no se encuentran en la realidad [*in rerum natura*],

posee la misma raíz que *fictum*, ficticio o falso, término del que proviene el español *ficción*. Ahora bien, a la luz de la definición propuesta por Suárez, podría creerse que cualquier ente que sea pensado por el intelecto es, por el mero hecho de ser pensado, un ente de razón. Sin embargo, el jesuita granadino distingue con claridad entre aquellos entes que son pensados por el intelecto pero que además tienen en sí un verdadero ser real, y aquellos entes que no tienen más ser que el de ofrecerse al intelecto que los concibe.

Ahora bien, lo que está de este modo objetivamente en el entendimiento, a veces tiene o puede tener en sí un verdadero ser real [*verum esse reale*], según el cual se ofrece como objeto a la razón, y esto no es absoluta y simplemente un verdadero ente de razón, sino real, puesto que este ser concreto es lo que absoluta y esencialmente le conviene, mientras que el ofrecerse a la razón como objeto le es extrínseco y accidental. Mas a veces se ofrece como objeto o es considerado por la razón algo que no tiene en sí más ser real y positivo que el ofrecerse al entendimiento o a la razón que lo piensa, y a esto se lo llama con toda propiedad ente de razón, ya que está de alguna manera en la razón, a saber, objetivamente, y no tiene otro modo de ser más noble o más real debido al cual pueda ser llamado ente (54.1.6).

A diferencia de los entes reales que pueden ser circunstancialmente pensados por el intelecto sin dejar de ser por eso reales, los entes de razón en sentido propio le deben todo su ser al esfuerzo ficcional –si es que traducimos de este modo el término *finjo* al que he hecho referencia– realizado por el intelecto. Los *entia rationis*, siendo creados o ficcionalizados por el intelecto, son a su modo *entia ficta*, entes ficticios o ficcionales, pero cuya importancia para el conocimiento es desde todo punto de vista fundamental. Suárez, no obstante, a pesar de consignar estos entes al dominio de la metafísica, pareciera restarles autonomía y hacer depender su inteligibilidad de los entes reales con los cuales se relacionan o deberían relacionarse.

(...) por no ser los entes de razón entes verdaderos [*vera entia*], sino como sombras de entes [*quasi umbrae entium*], no son inteligibles por sí, sino en virtud de cierta analogía y conexión [*per aliquam analogiam et coniunctionem*] con los verdaderos entes, y, en consecuencia, tampoco son por sí objeto de conocimiento, ni existe ciencia alguna que haya sido instituida esencial y primariamente sólo para

conocerlos (54.2.1).

Si Suárez hubiera conocido la fenomenología de Husserl, y más concretamente la *Gegenstandstheorie* de Meinong, la última parte de la cita habría sido por completo diferente. De todas formas, el punto que me interesa resaltar ahora es que la inteligibilidad de los *entia rationis* depende para Suárez de su relación analógica con la realidad. Por el contrario, creo que la relación entre los *entia rationis* y los *entia realia* se explica satisfactoriamente sólo en términos de presuposición recíproca y de coexistencia. Esto significa que la inteligibilidad de los *entia rationis* depende tanto de los *entia realia* como la inteligibilidad de éstos depende de aquéllos. La relación, entonces, no es de mera analogía, sino de lo que podríamos llamar *doble analogía*, es decir de ida y vuelta. No es posible comprender a los *entia realia* sin recurrir a los *entia rationis*, y viceversa. Esta presuposición recíproca, sin embargo, no impide que cada nivel, el de los *entia realia* y el de los *entia rationis*, goce de su autonomía específica y de su funcionamiento independiente. Los entes de razón, como los entes reales, poseen sus propias leyes de asociación –a las que Suárez denomina *relationes rationis*–, sus principios organizativos correspondientes y su sistema de interacción múltiple, de la misma manera que un texto literario o filosófico posee su propia estructura y su legalidad intrínseca. Lo cual no quiere decir que este nivel de entes de razón o de ficción no se relacione con el mundo real, o, según la doble analogía, que el nivel de los entes reales no se relacione con el mundo de razón o de ficción. Por eso es necesario distinguir un sistema de relaciones intrínseco a cada nivel y un sistema de relaciones extrínseco. Las relaciones intrínsecas o intra-relaciones tienen lugar, como lo indica el prefijo, al interior de cada nivel; las relaciones extrínsecas o inter-relaciones tienen lugar entre los niveles. Así, se dirá que un ente de razón *insiste* al nivel de la realidad y que un ente real *subsiste* al nivel de la razón.

IV. Podría creerse que los *entia rationis* no son más que los objetos intencionales de la fenomenología contemporánea, es decir objetos cuyo ser consiste en ser pensados o concebidos por el entendimiento o la conciencia. En cierto sentido, esta lectura es plausible y correcta. Sin embargo, como bien ha señalado Emanuele Coccia en una de las

mejores introducciones que se hayan escrito a la *Gegenstandstheorie* de Meinong,⁴ los entes de razón, esas "criaturas inaprehensibles y de difícil definición", no pueden ser reducidos a un hecho psicológico o subjetivo. Meinong los llama "objetos puros" porque todos ellos comparten la cualidad mínima de estar frente al sujeto pensante y al acto de conocer. Dice Coccia: "«Objeto» indica la cualidad que todo debe poseer, aún antes de definirse respecto a la existencia y a la no-existencia, a la consistencia o a la inconsistencia, y también a la posibilidad de ser. [...] La objetividad es la determinación mínima que cada cosa adquiere para poder comparecer en el campo de la experiencia –sea ésta pensamiento, emoción, presunción, sentimiento" (2008:14-15). Como había notado Brentano en un texto que se revelaría decisivo para la fenomenología contemporánea, conocer es siempre conocer *algo*; dicho de otro modo: la conciencia es intencionalidad. Pero es aquí que Coccia muestra la apuesta novedosa y disruptiva de Meinong –o, para ser más riguroso, la apuesta novedosa y disruptiva de *su lectura* de Meinong–: ese *algo*, el objeto puro –o el *ens rationis*, en el léxico de Suárez–, lejos de reducirse a una vivencia o a un contenido de la conciencia, designa más bien su apertura a una exterioridad irreductible:

En la medida en que tiene que habérselas con un objeto, el conocer deja de ser un hecho puramente psicológico y subjetivo. Viceversa, se llama objeto el lado no-subjetivo del pensamiento y del conocimiento, el lugar en el cual el conocimiento se abre a aquello que no es psíquico, que no es subjetivo (2008:16).

Le debemos a Pedro Auréolo, un teólogo franciscano del siglo XIV, haber identificado este ser objetivo con una modalidad de ser (*modus essendi*) propia de los objetos y no, o al menos no sólo, del sujeto. El ser intencional o *esse apparens*, dice el *Doctor Facundus*, no es más que "la misma cosa conocida [*ipsamet res cognita*] en una cierta existencia objetiva en tanto funciona como el término que atrae al intelecto para que lo aprehenda y realice su finalidad" (*Scriptum* I, dist. 27, pars 2, art. 2 [f. 300 vb]). La *res cognita*, así, no encuentra su condición de posibilidad meramente en el sujeto, tal como

⁴ Se trata del estudio preliminar a *Teoría del objeto y Presentación personal*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2008.

sucedirá con Kant, sino que la *cognoscibilitas* depende más bien de una capacidad o modalidad de ser propia del objeto. Es como si los objetos, en una suerte de idealismo *à rebours*, se preparasen de algún modo para ser conocidos por el intelecto. Sería pertinente, aunque capcioso, es decir impertinente, mencionar aquí un pasaje de la *Logique des mondes* en el cual Badiou, que no compartiría de ningún modo varios de los presupuestos de la filosofía ficcional, habla de una *phénoménologie calculée* u *objective*:

Se intenta aquí una *fenomenología calculada*. El método utilizado en los ejemplos puede en efecto emparentarse con una fenomenología, pero con una fenomenología objetiva. Es necesario entender por esto que se deja venir la consistencia de aquello de lo que se habla (una ópera, un cuadro, un paisaje, una novela, una construcción científica, un episodio político...), neutralizando, no del todo, como lo hace Husserl, su existencia real, sino al contrario su dimensión intencional o vivida. Se experimenta la equivalencia entre el aparecer y la lógica por una descripción pura, una descripción sin sujeto (2006:48 [las cursivas son de Badiou]).

De un modo similar, aunque por supuesto no idéntico, el *esse reale* de Auréolo posee la cualidad de volverse *apparens* y de adquirir una existencia objetiva en el alma del sujeto. Pero ¿qué es este misterioso *esse conspicuum et apparens*? No es meramente el *esse reale*, pero tampoco el *esse intellectualis*, sino el *esse reale qua* objeto del intelecto. Este *qua* indica la modalidad (el *modus essendi*, justamente) que pueden asumir las cosas cuando son aprehendidas por el intelecto.

V. La expresión "idealismo *à rebours*" que he utilizado hace un momento es equívoca. Si bien el *esse apparens* no se confunde con la esfera subjetiva, tampoco lo hace con la esfera objetiva. Diría que se trata de lo que James J. Gibson ha llamado, en otro contexto de discusión, *affordance*. En *The Ecological Approach To Visual Perception*, Gibson explica que el neologismo *affordance*, que podría traducirse de forma un tanto imprecisa como "ofrecimiento", designa lo que "el medioambiente le ofrece al animal, lo que le provee o proporciona, para bien o para mal" (1986:127); y, un poco más adelante: "Entiendo por *affordance* algo que se refiere tanto al medioambiente como al animal de un modo que ningún término existente lo hace" (*ibid.*). El punto interesante de este

neologismo es que le permite a Gibson distanciarse de ciertos planteos que, desde una perspectiva fenomenológica tradicional, resultan problemáticos, sobre todo la partición entre un dominio objetivo y un dominio subjetivo. De allí la importancia de esta aclaración:

(...) una *affordance* no es ni una propiedad objetiva ni una propiedad subjetiva; o es ambas cosas. Una *affordance* se desliza a través de la dicotomía subjetivo-objetivo y nos ayuda a comprender su inadecuación. Es tanto un hecho del medioambiente como del comportamiento. Es tanto física como psíquica, y sin embargo irreductible a ambas. Una *affordance* apunta en los dos sentidos, hacia el medioambiente y hacia el observador (Gibson, 1986:129).

Gibson conoce perfectamente los problemas a los que conduce la fenomenología clásica y cierta psicología. De allí que sienta la necesidad de señalar “una diferencia crucial” entre estas perspectivas y su propia posición. La diferencia consiste en lo siguiente: mientras que la fenomenología tradicional y la *Gestalttheorie* hacen depender la aprehensión del objeto de las necesidades del sujeto, la *affordance* no cambia o se modifica si se modifica también la necesidad del observador. El observador puede o no percibirla pero la *affordance* permanece invariable. Como explica Gibson: “Una *affordance* no le es conferida a un objeto por la necesidad de un observador y por su acto de percibirla. El objeto le ofrece lo que le ofrece porque es lo que es” (1986:139). El punto que me interesa resaltar aquí en relación al problema de los *entia rationis* o *ficta*,⁵ es decir del *ens apparens*, es esta doble valencia del neologismo *affordance* que lo vuelve irreductible a la esfera del objeto y a la esfera del sujeto. En el artículo “Perception de l’espace, ou milieu perceptif?”, Augustin Berque ha explicado que “este neologismo proviene como se sabe de *afford*, verbo ambivalente o biyectivo que significa a la vez, respecto del sujeto, «tener la capacidad de», y respecto del objeto, «dar la posibilidad de»” (2016:172). El *esse apparens* posee también una naturaleza biyectiva: existe en el intelecto (esfera subjetiva) al cual le permite pensarlo, pero al mismo tiempo lo abre a lo otro de sí, razón por la cual los

⁵ No vale la pena aclarar que, para la filosofía ficcional, los *entia rationis* y los *entia ficta* son indistinguibles. Por tal motivo, cada vez que se lea la expresión *entia rationis* deberá tenerse presente que la condición racional de esos entes no excluye su condición ficcional, más bien la presupone. Por eso la facultad específica, nodriza, de la filosofía ficcional, como veremos en el apartado VII, no es el intelecto sino la imaginación. Correlativamente, existe una prioridad lógica-ontológica del *figere* sobre el *intelligere*.

escolásticos han definido a los *entia rationis* como seres objetivos (esfera objetiva). El *esse apparens*, pues, es una *affordance*, un *modus essendi* biyectivo. Desde esta perspectiva se puede comprender por qué la imaginación, esa potencia biyectiva por excelencia, reclama sus derechos a la hora de legislar sobre las apariencias. Sinesio de Cirene, un autor que alguna vez tuvo la fortuna de acceder a las regiones más altas del empíreo, ha explicado la condición biyectiva de la imaginación con palabras certeras: "Vecina de la materia y del espíritu, la imaginación trabaja con elementos de ambas, según su conveniencia; y, conservando su propia naturaleza, forma sus concepciones con los elementos más opuestos" (*De insomniis*, 8).

VI. No sólo Auréolo es un filósofo interesantísimo por haber tenido la notable idea de abordar el problema del conocimiento a partir de las ilusiones perceptivas y de los errores sensoriales y no de los casos "normales", sino porque el *esse apparens*, cualidad propia de los objetos reales pero también de los objetos irreales o imposibles, constituye una modalidad fantasmática (recuérdese que *phainomenon*, de la misma raíz que *phantasma*, es precisamente aquello que aparece)⁶ que dispone a las cosas para ser conocidas por el alma y al alma para ser conocedora de las cosas. Por supuesto que los objetos irreales (una quimera, un centauro) o imposibles (un círculo cuadrado) sólo poseen *esse apparens* y no *reale*. Habrá conocimiento cuando los objetos se vuelvan aparentes y, desde esa condición evanescente, asedien al intelecto y lo abran a lo otro de sí. El conocimiento, pues, es un asedio [*hantise*]; el pensamiento, una sugestión, un estallido y a la vez una implosión. El *souci de soi* (P. Hadot, M. Foucault) implica por necesidad una *hantise de soi* (C. Rosset).

VII. Existe una "cierta fecundidad del intelecto", asegura Suárez, que puede ser considerada una de las causas fundamentales de los entes de razón:

⁶ ¿Acaso no es el sujeto trascendental y la empresa crítica en su totalidad, la fenomenología kantiana, una secuela inesperada de esos locos sueños de un visionario? Después de todo, ¿no hay algo de Swedenborg en ese anciano fascinado con los fenómenos y las apariencias? ¿Qué es, en suma, el proyecto crítico sino una transmutación del *phantasma* en *phainomenon*? Quienes estén familiarizados con *Spectres de Marx*, advertirán que J. Derrida efectúa este mismo movimiento respecto al *Geist* hegeliano. ¿No vislumbramos también allí, en los intersticios del *Geist*, la silueta póstuma y exigente del *Gespenst*: el *Gespenst*, en efecto, *den Geistigen*?

(...) el intelecto puede, partiendo de entes verdaderos, elaborar otros ficticios [*ficta conficere*] uniendo partes que no pueden formar composición en la realidad, a la manera como finge la quimera o algo semejante, formando así aquellos entes de razón que se llaman imposibles [*impossibilia*] y a los que algunos dan el nombre de entes prohibidos [*entia prohibita*] (54.1.8).

Más adelante, el teólogo jesuita reconocerá, muy a su pesar, que esta *fecunditas* del intelecto le corresponde también a la imaginación. A diferencia de los sentidos y de la voluntad, la imaginación es la única potencia que puede, junto al intelecto, producir entes de razón. Por mi parte, diría que la imaginación es la potencia o la fuerza específica de los *entia rationis*, es decir que el principio productor de estos entes es la imaginación y sólo secundariamente el intelecto o la razón. Se trata de *entia imaginationis* o *imaginalis* devenidos con posterioridad *rationis*. Por eso dije antes que los *entia rationis* eran en verdad *entia ficta*. El *Doctor Eximius* no lo dice abiertamente porque de hacerlo se vería obligado a reconocer que la *imaginatio* es una fuerza más poderosa que la *ratio* o que el *intellectus*. Por otro lado, el tiempo transcurrido entre la creación –el *ingere*– de la imaginación y la formalización conceptual efectuada por el intelecto es tan breve que prácticamente se diría que no existe diferencia entre ambas potencias. No obstante, desde mi perspectiva, la *imaginatio* posee una prioridad indiscutible sobre el resto de las facultades. Por eso *toda filosofía es ficcional*, aunque no todos los filósofos lo asuman. Filosofar es vestir una quimera con atuendos de realidad. Quisiera mostrar rápidamente esta prioridad del *ingere* sobre el *intelligere* a partir de un ejemplo que remite a una figura emblemática: René Descartes.

Se considera convencionalmente que Descartes es el filósofo que inaugura la Modernidad al identificar al sujeto con el *ego cogito* y al tomarlo como punto de partida de todo posible filosofar. Podemos dudar de cualquier cosa, nos aseguran las *Meditationes de prima philosophia*, menos del hecho evidente, es decir claro y distinto, de que quien duda existe, y existe precisamente en la medida en que duda, es decir en tanto piensa. Se sabe también que para llegar a ese punto, Descartes ha debido adoptar la máscara transitoria del escéptico y dudar de los sentidos y de la razón. El momento hiperbólico de la duda lo constituye por supuesto la famosa hipótesis del genio maligno. Descartes la introduce de

la siguiente manera: "Supondré [*supponam*], pues, que existe, no por cierto un verdadero Dios que es la soberana fuente de verdad, sino cierto genio maligno [*sed genium aliquem malignum*]..." (1685:8). ¿Qué hace Descartes aquí? Pone por debajo, es decir sub-pone, formula la hipotesis de que existe un genio maligno que emplea toda su industria en engañarlo. Pero ¿qué es lo que ha supuesto aquí Descartes?, ¿qué es lo que ha debido poner por debajo de su reflexión?, ¿qué es, en suma, *ce grand trompeur*? No es otra cosa que una ficción imaginaria. Lo que Descartes ha sub-puesto, lo que ha hecho deslizarse por debajo de su camino de duda y por debajo de todo su proyecto filosófico, es una ficción, un fantasma imaginario. El *supponam*, el "supondré" que abre el párrafo en el que se introduce la hipótesis del genio maligno designa el inicio de la ficción imaginaria. Por supuesto, se objetará que esta *sub-positio* es sólo un paso momentáneo hacia la certeza, un eslabón secundario destinado a ser rechazado en el momento en que se demuestre la existencia del Dios bondadoso y verdadero. Sin embargo, el punto decisivo es que, en el orden lógico de la exposición, la condición de posibilidad de llegar a la primera certeza, al "*ego sum, ego existo*", es ni más ni menos que la hipótesis del genio maligno. Si Descartes puede afirmar que la proposición "*ego sum, ego existo*" es verdadera es sólo en la medida en que resiste incluso a los engaños del dios maligno. El mismo Descartes lo dice sin rodeos: "No hay, pues, ninguna duda de que existo si me engaña, y engañeme cuanto quiera [*et fallat quantum potest*], jamás podrá hacer que yo no sea nada en tanto que piense ser alguna cosa" (1685:9). Como puede verse, es el engaño (o más bien la posibilidad del engaño) del genio maligno lo que le permite a Descartes corroborar, sin lugar a dudas, su propia existencia. La verdad de su existencia queda demostrada por el hecho de resistir incluso al engaño del *démon*. La pro-proposición "*ego sum, ego existo*" descansa sobre la sub-posición del dios engañador. Esto significa que sólo es posible arribar a la verdad del *ego cogito* si se supone la ficción del *genius maligno*. Debajo del fundamento del *ego cogito*, primera certeza que funciona como el fondo sobre el cual se asienta el sistema cartesiano, descubrimos ese otro fondo sin-fondo que es el fantasma del genio maligno. El punto firme e inmóvil que solicita Descartes para fundar su sistema filosófico requiere, como su condición de posibilidad (y de imposibilidad), una ficción

imaginaria, un *ens fictum*. La *mens* o el *intellectus*, pues, descansa sobre la *imaginatio*. Es como si de repente la glándula pineal se hubiera apoderado, en una suerte de metástasis alucinatoria, de la totalidad del alma pensante. ¿Qué ha hecho Descartes entonces? Ha vestido una quimera con atuendos de realidad; ha hecho jugar el *genius* en favor del *ego cogito*. Desde esta perspectiva, la famosa discusión entre Foucault y Derrida en relación a la primera meditación cartesiana pierde algo de su relevancia. En efecto, la contraposición entre el sueño y la locura se desarma una vez que comprendemos que ambos estados dependen de una misma facultad, la *imaginatio*, a la cual no por casualidad Descartes intentará distinguir con pulcritud del *intellectus* en la sexta meditación. El verdadero problema de Descartes y de la Modernidad –por no decir de la filosofía *tout court*– es la imaginación. En este sentido, no es para nada fortuito que los modernos hayan llamado a esta potencia ficcional, con una fórmula deliberadamente patriarcal, *la folle du logis*, la loca de la casa. Pero justamente por eso se ve con claridad la diferencia entre la filosofía corriente y la filosofía ficcional: mientras aquella asegura que para filosofar rectamente es necesario mantener la casa en orden, esta sostiene que filosofar no es sino poner la casa patas para arriba o tirar la casa por la ventana. Cada vez que la loca organiza una fiesta en la casa psíquica, adviene el pensamiento.

VIII. Dije que en la madeja barroca de la última *disputatio* de Suárez se ocultaba la clave de la filosofía ficcional. Es hora de explicarme. Los textos de filosofía ficcional pertenecen de forma eminente al nivel de los *entia rationis* o, según una nomenclatura más ajustada, *entia ficta*. Para decirlo con mayor precisión e insistir en algo que ya aclaré: la filosofía ficcional crea una zona de indistinción entre los *entia rationis* y los *entia ficta*, curva a los primeros y los hace girar alrededor de la imaginación, centro gravitatorio del pensamiento. Los conceptos que pueblan los textos de filosofía ficcional son seres debilísimos, cuasi-entes o infra-entes: *quasi umbrae entium*. Los tratados filosófico-ficcionales no hablan entonces de la *realitas* (y de su hermana melliza: la *actualitas*), no procuran por eso describir cómo son los *entia realia* ni explicar su naturaleza esencial. Su pretensión es mucho más modesta. Se limitan a hablar de su propio mundo de razón, de sus paisajes y constelaciones, de sus galaxias y profundidades. El *mundus rationis* o

mundus fictus, entendido como horizonte último de los *entia rationis* o *entia ficta*, abarca, a su vez, sub-mundos o micro-mundos específicos. Cada tratado filosófico designa un campo o una parcela subsistente en el universo de lo pensable. Al sistema heterogéneo conformado por un número dado de *entia rationis* y a la vez por el conjunto de leyes que rigen las relaciones entre esos elementos se lo denomina *dispositivo de pensamiento ficcional*. Este sintagma designa, con un lenguaje familiar a la filosofía contemporánea, una máquina generadora de *entia rationis* o *ficta*, tanto en un nivel lógico cuanto ontológico, es decir tanto en lo que concierne a la expresión discursiva de ese sistema cuanto a lo que concierne a la naturaleza metafísica de los *entia rationis* o, según la expresión de Umberto Eco, a la “ontología de los personajes de ficción” (2009, pp.82-98). Se comprenderá que, tratándose de *entia ficta*, es decir de entes ficcionalizados por la imaginación y el intelecto, los enunciados producidos por esta máquina de pensamiento no poseen un referente claramente discernible en el nivel de lo real. Pero si bien los enunciados de la filosofía ficcional, a diferencia de los que podemos encontrar en un tratado de filosofía tradicional (que también es ficcional, aunque presume no serlo), no poseen un referente claro y distinto, poseen lo que Foucault ha llamado un “referencial [*référentiel*]” (1969:120). Un referencial no es el correlato real o el estado de cosas al que se refiere un enunciado, sino el campo de interacción de los propios objetos de razón, es decir el espacio topológico que rodea a un *ens rationis* y a la vez el sistema de reglas que rigen su modalidad particular de subsistencia. Me permito citar un pasaje de *L’archéologie du savoir* porque considero que la noción de enunciado que propone allí Foucault, y que además permite comprender por qué confesó alguna vez no haber escrito más que ficciones,⁷ goza de una plena actualidad para la filosofía (ficcional).

Un enunciado no tiene frente a él (y en una suerte de *tête-à-tête*) un *correlato* –o una ausencia de *correlato*, como una proposición tiene un referente (o no lo tiene), como un nombre propio designa un individuo (o a nadie). Está ligado más bien a

⁷ La confesión se encuentra en una entrevista con L. Finas de enero de 1977: “Me doy cuenta perfectamente que no he escrito más que ficciones. Lo cual no significa que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer trabajar la ficción en la verdad, de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, de hacer que el discurso de verdad suscite, fabrique algo que no existe todavía, es decir «ficcione»” (1994:236).

un “referencial” que no está constituido por “cosas”, por “hechos”, por “realidades”, o por “seres”, sino por leyes de posibilidad, reglas de existencia para los objetos que en él se encuentran nombrados, designados o descritos, para las relaciones que en él se encuentran afirmadas o negadas (1969:120).

Un enunciado, entonces, posee su propio “objeto discursivo” que no consiste en un estado de cosas al cual remitiría, sino que deriva del enunciado mismo. Para utilizar el léxico escolástico de Suárez, diría que los *entia rationis* poseen, un poco como la célebre garrapata de Uexküll, su propio mundo circundante, su *Umwelt* noemático –o, mejor aún, fantasmático–, su entorno subsistente pero perfectamente definido y definible que no coincide de ningún modo con el plano de lo real existente. Deleuze ha dicho algo muy hermoso y muy cierto sobre este asunto: “Los enunciados de Foucault son como sueños: cada uno tiene su objeto propio, o se rodea de un mundo” (1986:17). Los *entia rationis*, como los enunciados foucaultianos o como las proposiciones en sí (*Sätze an sich*) de ese genial lógico que fue Bernard Bolzano, las cuales subsisten “independientemente del hecho de que sean verdaderas o falsas, expresadas o no por palabras, pensadas o no por un espíritu” (*Wissenschaftslehre* I, §19:104)– poseen sus propias familias (más o menos coherentes, más o menos disfuncionales y alocadas), sus propios ancestros y descendientes, sus clanes y sus vecindarios psicodélicos. A ellos se aplica, sin duda, la ley warburgiana del buen vecino. Pero el punto que no quisiera dejar de señalar porque me parece absolutamente decisivo es que, si bien los dispositivos de filosofía ficcional no abordan *directamente* la realidad, si bien no se dirigen a lo real existente como a su referente, eso no significa que no insistan y generen efectos en esa realidad, efectos indirectos y a veces muy sutiles pero también muy profundos, como *por añadidura* o, en los términos del propio Suárez, *per aliquam analogiam et coniunctionem*. Esta contaminación alucinada entre los *realia* y los *ficta*, entre las cosas de la realidad y las cosas de la imaginación/intelecto, intrincada y con frecuencia difícil de discernir, es de la mayor relevancia y también, pese a su condición evasiva e indirecta, de la mayor potencia transformadora. Está claro que la relación analógica entre estos dos niveles no puede ser abordada desde la teoría de la correspondencia: la famosa *adaequatio rei et intellectus* de

los medievales. La *analogia* no es la *adaequatio*. De allí lo insostenible que resultan las objeciones del tipo "las cosas no son así", "en la realidad no sucede esto", "lo que usted dice no se corresponde con lo que pasa en la actualidad", etc. Estas valoraciones provienen del prejuicio en favor de lo existente postulado por Meinong: lo que no es real/actual es una nada y, en tanto nada, carece de toda relevancia. Por eso la potencia de un pensamiento no se mide –al menos no exclusivamente– por su capacidad para explicar lo real y por la *verificabilidad* de sus resultados, sino por la *intensidad* de sus efectos. Demuéstrese que el alma no es inmortal, el *Fedón* no habrá perdido nada de su validez; demuéstrese que Dios no existe, la *Summa Theologiae* no habrá perdido nada de su profundidad; demuéstrese que Dios no es la única causa verdadera y el resto de causas sólo ocasionales, la *Recherche de la verité* no habrá perdido nada de su agudeza; demuéstrese que la esencia del *Dasein* no consiste en su existencia, *Sein und Zeit* no habrá perdido nada de su perspicacia; demuéstrese que el campo de concentración no es el paradigma de la política contemporánea, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* no habrá perdido nada de su genialidad. Los *entia rationis* o *ficta* tienen razones que los *entia realia* no conocen.

IX. No son entes reales, decía Suárez, no son propiamente entes, sino más bien como sombras de entes (*quasi umbrae entium*). Diría que la filosofía ficcional se interesa más por las sombras de entes que por los entes en sí mismos, es decir se interesa más por los *entia rationis* que por los *entia realia*. Estas sombras de entes, insoslayables para poder pensar y dar un sentido a lo existente, constituyen un dominio *référentiel* en el que pueden converger sin problema la filosofía, la teología, la cosmología, la literatura y las más variadas disciplinas. En ese dominio se instala el filósofo ficcional para elaborar sus máquinas lisérgicas. No por mero capricho, sino por esos innumerables momentos en los que le es dado constatar que la realidad, como dice Borges en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", cede en más de un punto y en que algo de los *entia realia* se desajusta de repente. ¿Para qué escribir y pensar si no es para provocar ese desajuste?

X. Quienes se dedican a la filosofía ficcional suelen seguir dos máximas que bien podría haberlas enunciado, si es que no lo hizo, Osvaldo Lamborghini:

- 1) Leer con la suficiente velocidad como para no comprender demasiado el texto que se está leyendo; luego escribir.
- 2) Leer malas traducciones a fin de entender algo diverso a lo que dijo el autor del texto que se está leyendo; luego escribir.

XI. Resulta fácil advertir que la filosofía ficcional se inscribe en una cierta tradición prácticamente hegemónica durante el pensamiento del siglo XX la cual postula, al menos como uno de sus ejes fundamentales, que no existe relación directa con lo real o, dicho de otro modo, que no hay experiencia originaria sino siempre y necesariamente mediación. En términos kantianos, se diría que no hay acceso a las cosas en sí mismas sino sólo a las cosas en tanto fenómenos. En los últimos años, el llamado realismo especulativo ha dirigido una crítica a esta filosofía de la mediación (lo que Meillassoux ha llamado *corrélationalisme*) y ha planteado la posibilidad de tener un conocimiento de la realidad en sí misma independientemente de todo sujeto (la *ancestralité* o el *archi-fossile*, por ejemplo) y de toda forma de correlación. Valoro profundamente el *gesto* de estos filósofos (no sólo Meillassoux, sino también G. Harman, R. Brassier, L. Bryant, I. H. Grant, etc.) que, más allá de las diferencias –a veces insalvables– entre sus respectivas posiciones, se han arriesgado a cuestionar el sentido común filosófico y a proponer una serie de teorías novedosas y provocativas. Celebro este gesto, decía, porque retoma el espíritu que siempre le ha correspondido al pensamiento filosófico. Pero valorar un gesto no quiere decir acordar con las consecuencias filosóficas que se derivan de él. Si bien la *ficta philosophia* se siente cómoda con el *speculative turn* porque ambos comparten un carácter aparentemente anacrónico y al mismo tiempo una clara orientación post-humanista o an-antrópica, difiere sin embargo con el realismo especulativo en puntos no menos decisivos. Sin ir más lejos, en la idea de que para la filosofía ficcional no hay acceso a lo real –salvo en el caso de la experiencia esquizofrénica, que por razones de extensión no puedo explicar en el marco del presente ensayo– que no esté determinado por los *entia rationis* o *ficta*. No hay relación con las cosas que no pase por el filtro de los *phantasmata* (a los cuales Kant, probablemente para quitarles su connotación esotérica, prefirió llamar *phainomena*). En

este sentido, la filosofía ficcional repetiría uno de los grandes “dogmas filosóficos de nuestro tiempo” (Harman, 2005:20), a saber: “la afirmación tediosa, falsamente progresiva de que la filosofía debe permanecer en los límites de la apariencia” (2005:23). Lo que sucede es que para la filosofía ficcional los fantasmas o los *entia rationis* no son dependientes de ningún sujeto humano ni de ninguna conciencia. Si el realismo especulativo tiende a eliminar el *esse apparens*, la filosofía ficcional tiende a darle autonomía y desligarlo por completo de todo sujeto (ya sea entendido como conciencia o como cuerpo) y de todo objeto. El *esse apparens*, en este sentido, es la máscara de lo *Alien*, lo Otro, lo radicalmente Exterior. Al igual que el *speculative turn*, la filosofía ficcional recupera y reivindica –por supuesto que de una manera no ingenua ni dogmática– una cierta actitud común a “los pensadores pre-críticos” (Meillassoux, 2006:21). Pero mientras que el realista especulativo pone el eje en las “cosas” o en los “objetos” y en la posibilidad de construir un conocimiento ajeno a toda forma de subjetividad (humana), el filósofo ficcional pone el eje en los *entia rationis* o *ficta*, es decir en los fantasmas de la imaginación (que tampoco se reducen, claro está, a una forma fundante de subjetividad humana). En suma, aquél identifica al Gran Afuera con el *esse reale*; éste, con el *esse apparens*. Uno es realista de las cosas, el otro realista de las apariencias o, como dice Bernardo Soares, el semi-heterónimo de Fernando Pessoa, “objetivista de los sueños” (1986:345).

La fascinación de la filosofía ficcional por el *phainomenon*, lejos de conducirla a una posición idealista o realista, la acerca más bien, sin identificarla por completo, a lo que Macedonio Fernández llamó un *fenomenismo inubicado*. Me permito citar un extenso pasaje de este gran e irónico pensador:

La idea que he venido elaborando de la Realidad en su aspecto universal, común a todos sus modos, es decir, en su aspecto metafísico, es la de un Fenomenismo inubicado, es decir, de una discontinuidad de estados sin ubicación en lo Exterior ni en lo Interior, es decir, como no produciéndose ni en el Yo ni en el Mundo Exterior: fenomenismo ya implica discontinuidad y de igual modo pluralidad, la que se desenvuelve sin ningún *en*, o sea ni *en* un sujeto o yo ni *en* un mundo exterior, ni como materia ni como espíritu, o sea que en la contemplación más próxima, última, inaperceptiva de la Realidad o del Ser aparece como una pluralidad inubicada (2015:59 [las cursivas son de Macedonio]).

Si bien la filosofía ficcional no le niega realidad al Espíritu ni a la Materia, sí las considera, en sus respectivas versiones onto-teo-lógicas, como instancias míticas. La cita de Macedonio sirve para mostrar el gesto propio de la filosofía ficcional. Lejos de eliminar, como el realismo especulativo (expresión equívoca, como dije, debido a la heterogeneidad de sus exponentes), el plano de las apariencias o de los fenómenos, la *ficta philosophia*, y en este punto retoma y reivindica el gesto de Macedonio, apuesta por un *fenomenismo inubicado* que vuelve vana e ilusoria toda pretensión de un conocimiento en sí de la Realidad –salvo, como dije, en el caso de la esquizofrenia–. Lo interesante de la metafísica de Macedonio es que, en términos estrictos, se basa en el siguiente postulado: sólo hay fenómenos, estados sentidos, los cuales no remiten a ningún substrato material, cosas o cuerpos, ni a ningún substrato espiritual, yo o conciencia: “Los hechos del Ser, la Realidad, lo que existe, son puramente esas percepciones como meros fenómenos, es decir, sin sujeto percipiente ni objeto percibido” (Fernández, 2015:60). El Espíritu y la Materia no serían lo que son –aunque es verdad que a veces Macedonio niega directamente que *sean*, cosa que yo no– sin este baile de apariencias que es el fenomenismo inubicado. Al no haber fundamento, substrato ni substancia (material o espiritual) que los sostenga, los fenómenos son inubicables o ilocalizables. Por tal razón, los diversos dispositivos de poder, y en particular los *mass-media* que intentan adueñarse de la apariencia y administrarla, funcionan localizando lo ilocalizable, ubicando lo inubicable, confinando el *esse apparens* en coordenadas espacio-temporales efímeras pero minuciosamente calculadas.

XII. En el año 1975, Colin Radford y Michael Weston publicaron un artículo titulado “How can we be moved by the fate of Anna Karenina?” en el cual, como su mismo título deja suponer, se interrogaban sobre los efectos de la ficción en nuestras vidas y en nuestra sensibilidad. El artículo se dividía en dos partes, una perteneciente a cada autor. La pregunta que se formulaba Radford respecto a Anna Karenina concierne directamente al tema que estoy intentando exponer, a saber: ¿cuál es la relación entre los *entia rationis* y los *entia realia*?, o, dicho de otro modo, ¿cómo es que los *entia rationis* pueden generar efectos en los *entia realia*? El artículo de Radford es interesante porque, si bien no recurre

como yo a conceptos de la metafísica escolástica, gira en torno a estos mismos interrogantes. Luego de hacer referencia a la trágica muerte de Mercutio, el personaje de *Romeo and Juliet*, Radford admite con perplejidad: "Nos hemos entristecido, pero ¿cómo puede ser? ¿Qué es lo que nos ha causado tristeza? ¿Cómo podemos sentirnos genuina e involuntariamente tristes y sufrir, como de hecho lo hacemos, sabiendo que nadie ha sufrido o muerto?" (1975:77). Quisiera además citar otro pasaje un poco más extenso en el que Radford, con un tono de conmovedora belleza y de sosegado desconcierto, nos indica la diferencia que existe entre los *entia rationis* y los *entia realia* y a la vez los efectos profundos que generan en nosotros –y por "nosotros" entiéndase los *entia realia* que también somos– las vicisitudes de los *entia rationis*.

Porque no sufrimos realmente por el dolor que una persona real podría sufrir, ni por el que han sufrido personas reales, cuando sufrimos por Anna Karenina [...]. Sufrimos por *ella*. Nos sentimos conmovidos por lo que le sucede a ella, por la situación que debe atravesar, y que es realmente penosa, pero no sentimos pena por su estado o destino, por su historia o su situación, o incluso por otros, es decir, por personas reales que podríamos identificar o hemos identificado con esa historia. Nos apenamos por ella, sentimos por ella y nuestras lágrimas son derramadas por ella (1975:75).

La estupefacción de Radford es tan grande que termina arribando a "la conclusión de que la conmoción que provocan en nosotros las obras de arte, aunque muy «naturales» y muy inteligibles, nos conducen a la inconsistencia y a la incoherencia" (1975:78). En efecto, la inconsistencia y la incoherencia radicarían para Radford en que no es posible encontrar ninguna explicación sensata de por qué una *dramatis persona* –o, en nuestro léxico, un *ens rationis* o *fictum*–, no perteneciendo por definición al mundo "real", puede conmovernos hasta las lágrimas.

La parte del artículo escrita por Michael Weston es una respuesta a los interrogantes planteados por Radford. Lo que intenta mostrar Weston es que no hay en verdad ninguna incoherencia ni inconsistencia y que "nuestra reacción a la muerte [de Mercutio, en el ejemplo mencionado por Radford] forma parte de nuestra respuesta a la estructura temática de la obra, y en consecuencia a la concepción de la vida en general

que se expresa en ella" (1975:90). Weston explica entonces nuestra conmoción como una respuesta al contexto propio y autónomo de la obra artística. De todas formas, no me interesa aquí discutir por qué nos conmovemos del modo en que lo hacemos por los personajes de ficción, asunto sobre el cual se han escrito innumerables estudios. Lo que me interesa remarcar más bien es el hecho indudable de que nos conmovemos, la palmaria incidencia de los *entia rationis* en la supuesta realidad. Hay una facticidad de los efectos ficcionales en lo real. Y estoy convencido de que es esta efectualidad o esta performatividad, esta insistencia de los *entia rationis* en la realidad actual, insistencia que puede llevarnos hasta las lágrimas –o incluso, como veremos, hasta la muerte–, lo que explica la relación entre los textos de filosofía ficcional y los objetos "reales" a los cuales supuestamente se refieren esos textos.

XIII. Denominaré *efecto Werther* a la incidencia o a la insistencia performativa que producen los *entia rationis* en la realidad. La expresión no es mía; la tomo prestada de David Phillips para designar, como dije, la endemoniada imbricación de los *entia rationis* o *ficta* en el plano de los *entia realia*. En 1974, Phillips publicó un estudio en el que mostraba que "el número de suicidios se incrementa luego de que la historia de un suicidio es publicada en los periódicos. Parece apropiado llamar a este incremento «el efecto Werther [*the Werther effect*]», por el héroe de Goethe. Mostraré que este efecto se debe probablemente a la influencia de la sugestión sobre el suicidio" (1974:341). La expresión *efecto Werther*, como explica el mismo Phillips, remite a la célebre novela de Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). La novela narra la historia de Werther, un joven sensible que se enamora de Charlotte, quien a su vez está comprometida –y posteriormente casada– con otro hombre llamado Albert. Luego de un prolongado sufrimiento, el enamorado y no correspondido Werther se suicida disparándose en la cabeza. Se dice que después de publicada la novela, la tasa de suicidios aumentó en varios países de Europa, tal es así que en Italia, Alemania y Dinamarca se llegó a prohibir el libro. El punto que quisiera remarcar es que la figura de Werther representa el caso paradigmático de la incidencia de los *entia rationis* o *ficta* en la realidad. La filosofía ficcional, en este sentido, se relaciona con lo real-actual como la novela de Goethe con la juventud de su época. En

el caso de Werther se trata evidentemente de una relación trágica que condujo a la muerte y al suicidio. Pero la cuestión medular no está, al menos en este marco de discusión, en la condición positiva o negativa de esa relación, sino en la evidencia o la facticidad de la misma, es decir en la intensidad de los efectos generados por los *entia rationis*. Estas criaturas impalpables que constituyen de algún modo los elementos específicos del pensamiento actúan por sugestión y encantamiento: hechizan el mundo y lo disponen a la experiencia y al conocimiento. Umberto Eco ha dicho que los seres de ficción, esos "personajes fluctuantes [*fluctuating characters*]", "están siempre dispuestos a mesmerizarnos [*mesmerize us*], y a hacernos creer que se encuentran entre nosotros" (2009, p.93). Los *entia rationis* nos sugestionan y nos hipnotizan, actúan por influencia, como un virus o una enfermedad, como el amor. El *efecto Werther* nos muestra que la materialidad de la vida y la actualidad de lo real están profundamente determinadas por estas sombras de entes, estos cuasi-entes o pseudo-entes que pueblan los espacios de la literatura y la filosofía, pero también del sueño y la locura. Sin ellos, nada sería pensable en este mundo, nada sería experimentable ni amable. En medio de los cuerpos, pero también dentro, sobre y alrededor de ellos, insuflándolos, animándolos, los *entia rationis* son los verdaderos objetos con los que nos relacionamos. No amamos un cuerpo por el mero hecho de ser un cuerpo, sino por estar sobredeterminado de principio a fin por los *entia rationis*. Son como películas transparentes que cubren la materia y la vuelven experimentable y conceptualizable. Son ellos, los *entia rationis*, quienes definen el objeto propio del pensamiento filosófico. No deja de ser paradójico que estos seres misteriosos, pero fundamentales para ciertos lógicos y metafísicos, hayan sido al mismo tiempo, para otros lógicos y metafísicos, los objetos más repugnantes del *mundus intellectualis*. Es una suerte que Alexius Meinong finalmente les haya hecho justicia y los haya cobijado en esa *scientia repugnantis* que es la *Gegenstandstheorie*.

XIV. En el capítulo 4 de la *Summa Cosmologiae. Breve tratado (político) de inmortalidad*, en el que Fabián Ludueña Romandini discute el estatuto ontológico o extra-ontológico de los mundos posibles en un cosmos disyunto, hace referencia a los mundos ficcionales de Meinong y propone el concepto de *factualidad* para explicar las relaciones

entre la ficción, cuyo estatuto perfectamente puede ser extra-ontológico, y la realidad efectiva.

Los mundos ficcionales de Meinong no son, por tanto, menos performáticos en cuanto a su capacidad de operar sobre nuestro cosmos. Sin embargo, no se necesita ser parte del Ser para tener relación con el Ser. En atención a sus rasgos específicos, utilizaremos en el caso de los mundos de Meinong la denominación de *factualidad* (determinan nuestra realidad efectiva sin ser parte de ella; se imbrican con el Ser sin pertenecer a su campo) (2020:94-95 [las cursivas son de Ludueña Romandini]).

XV. Los físicos llaman *decoherencia* al proceso por el cual se pasa de un estado cuántico a un estado clásico o, lo que es igual, de un nivel microscópico a un nivel macroscópico. M. A. Schlosshauer ha condensado el sentido del término decoherencia en la expresión *the quantum-to-classical transition* (2007). En efecto, uno de los mayores problemas de la mecánica cuántica es que los principios rectores de los estados cuánticos, ampliamente demostrados por innumerables experimentos, no funcionan en un nivel macroscópico. En nuestro plano de realidad pareciera ser que los principios de superposición, de entrelazamiento o de no localidad, por sólo mencionar tres fenómenos cuánticos bastante conocidos, no resultan posibles. Los gatos “reales”, es decir los gatos en tanto *entia realia*, parecieran estar vivos o muertos pero nunca, como el famoso gato de Schrödinger, vivos y muertos o ni vivos ni muertos. Sin embargo, está claro que los gatos ficcionales, es decir los gatos en tanto *entia rationis* o *entia ficta*, pueden estar –y de hecho lo están– vivos y muertos o ni vivos ni muertos. Como el Maldoror de Lautréamont o el Sr. Valdemar de Edgar Allan Poe, los entes de razón pueden perfectamente enunciar, sin temor a contradecirse, *je suis mort* o *I am dead*.⁸ En el plano de lo que llamamos realidad, identificado en general con lo material y empíricamente verificable, las leyes de la física

⁸ El neurólogo francés Jules Cotard, figura en la que al parecer se inspiró Marcel Proust para crear el personaje del Dr. Cottard, describió un tipo de delirio muy frecuente en ciertos casos de esquizofrenia al que llamó *délire de négation*. La persona experimenta la paradoja de no existir o de estar muerta, de no ocupar ningún lugar, de no ser. El delirio que describe Cotard, he advertido recientemente, explica la tesis central de *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra)ontología de la imaginación* (2019): lo humano no existe, es un fantasma póstumo, nació muerto. La condición humana en su totalidad se explica por el *délire de négation* descrito por Cotard.

clásica parecieran imponerse y explicar con bastante éxito el comportamiento de los diversos fenómenos, por ejemplo el desplazamiento de un cuerpo en un fluido. Lo más curioso es que esos mismos cuerpos con los que nos relacionamos habitualmente – incluidos nuestros “propios” cuerpos–, cuando son considerados desde un punto de vista subatómico, es decir cuando se analiza el comportamiento de las partículas microscópicas que los constituyen, obedecen a leyes completamente diferentes. Es como si habitáramos simultáneamente dos mundos paralelos: el clásico, en el que rigen por ejemplo las leyes de Newton o de la termodinámica, y el cuántico, en el que rigen leyes que a veces parecieran más cercanas a la ciencia ficción que al sentido común. La decoherencia, entonces, permitiría explicar cómo un estado cuántico colapsa y se transforma en un estado clásico. Se comprenderá que el mismo proceso se aplica a la relación entre los *entia rationis* y los *entia realia*. Para que se produzca un efecto en lo real es preciso que el estado ficcional colapse y se disemine entre los cuerpos actuales. A su vez, para que un estado cuántico colapse se requiere que algo, por ejemplo la presencia de un observador (o de un lector, en nuestro caso), altere las condiciones del sistema inicial. Cada vez que un personaje ficcional, ya sea literario o filosófico, modifica de algún modo la realidad es como si se abriera la caja que contiene al gato de Schrödinger y se produjera, por el mismo hecho de ser abierta, un colapso en el estado cuántico, revelándonos un gato vivo o muerto pero también vivo y muerto o ni vivo ni muerto. Lo propio de la decoherencia ficcional, a diferencia del experimento teórico de Schrödinger y particularmente de la interpretación de Copenhague, es que la apertura de la caja no elimina la condición paradójica y ambigua del gato: el gato cuántico, esto es, el *ens rationis* o *fictum* dentro de la caja permanece en un estado suspendido e indecidible incluso cuando la caja es abierta. En cierto sentido, el gato está, en tanto *ens reale*, vivo o muerto, pero en tanto *ens rationis* o *fictum*, vivo y muerto o ni vivo ni muerto. Todo a la vez. Por eso he indicado que ambos niveles, el de realidad (*entia realia*) y el de ficción o de razón (*entia ficta* o *rationis*), coexisten y gozan de una autonomía relativa, de la misma manera que el nivel supra-atómico clásico convive sincrónicamente con el nivel sub-atómico cuántico. No por efectuarse o insistir en lo real los *entia rationis* abandonan su estatuto ficcional, es decir paradójico y ambivalente.

Mantienen su condición de razón, pero al mismo tiempo inciden en lo real. De un modo análogo, los físicos han considerado dos posibilidades de decoherencia: 1) el sistema cuántico pierde sus rasgos específicos y se mezcla con el medioambiente al cual modifica; 2) el sistema cuántico altera el medioambiente sin perder sus rasgos específicos. En el caso de la decoherencia ficcional pueden darse también los dos casos: 1) los *entia rationis* conservan sus aspectos distintivos y alteran al –o insisten en el– medioambiente de los *entia realia*; 2) el contacto con los *entia realia* modifica aspectos puntuales de los *entia rationis*, de tal manera que se produce una alteración doble, tanto de los *entia realia* cuanto de los *entia rationis*. Por esta razón, Umberto Eco se ha referido a los personajes de ficción como *fluctuating individuals*: “Muchos personajes ficcionales «viven» fuera de la obra que les ha dado existencia, y se mueven a una zona del universo que nos resulta muy difícil de delimitar. Algunos de ellos incluso emigran de texto en texto debido a que la imaginación colectiva, a lo largo de los siglos, los ha ido modificando y los ha transformado en individuos fluctuantes” (2009:87). Esta contaminación mutua de los *entia rationis* y los *entia realia*, sin embargo, no produce una pérdida ontológica: los entes reales se siguen definiendo por la existencia y los entes de razón por la subsistencia. Se comprenderá que la analogía entre los *entia rationis* y los sistemas cuánticos no es caprichosa. El pensamiento funciona efectivamente de un modo cuántico. Los *entia rationis* subsisten en un espacio topológico no euclidiano ni localizable y en un estado de entrelazamiento y superposición. Pensar y escribir, como hablar y leer, es consignar en el nivel de la existencia la huella de los saltos cuánticos que se producen en un nivel subsistente. No es necesario aclarar que la caja de Schrödinger es similar a un libro. La decoherencia, pues, es otro modo de explicar el efecto Werther.

XVI. ¿Existe algún estado en el que los *entia rationis* o *ficta* gocen de una potestad absoluta?, ¿en el que su condición aparente o fantasmática se haya liberado de lo real?, ¿en el que se hayan vuelto incluso más reales que los *entia realia*?, ¿en el que hayan conquistado esa “realidad salvaje [*wild reality*]” de la que hablaba Lord Byron (1816:44)? Es evidente que tal estado existe: es el soñar. El espacio paradigmático de los *entia ficta* o *rationis* es sin duda el sueño, el mundo onírico. La imagen onírica, ya sea el *oneiros* o el

eidolon homérico, ya sea el *phantasma* aristotélico, es la entidad que custodia, desde tiempo inmemorial, la esencia del *ens rationis*, *fictum* o *apparens*. De allí que varios poetas hayan desdoblado la existencia humana en dos registros fácilmente discernibles: el sueño y la vigilia, es decir el plano específico de los *entia ficta* o del *esse apparens* y el plano específico de los *entia realia* o del *esse reale*. Así comienza el poema "The Dream" que he evocado hace un momento:

Nuestra vida es doble: el sueño tiene su propio mundo,
una frontera entre las cosas mal llamadas
muerte y existencia... (Byron, 1816:44).

En un mismo sentido, Gérard de Nerval ha podido comenzar *Aurélia* afirmando que "el sueño es una segunda vida" (1855:41). Esta segunda vida, poblada de espectros y seres impalpables, de imágenes volátiles y criaturas insubstanciales, es el ejemplo más eminente del *bios theoretikos* que, desde Aristóteles a Ibn Tufayl, pasando por Filón de Alejandría y Bernardo de Clairvaux entre tantos otros, fue considerada la forma de vida filosófica por excelencia. La filosofía ficcional guarda una relación esencial con el mundo onírico. Por eso es factible definirla como un sueño coherente o como una ensoñación razonada. Si la filosofía tradicional requirió su *Kritik der reinen Vernunft*, la filosofía ficcional requiere su *Oneirokritik der reinen Einbildungskraft*.

En un sueño, Kant lee la cuarta crítica; su autor es Artemidoro de Daldís, que ha reemplazado el griego místico de Éfeso por el alemán estricto de Königsberg.

XVII.

Vengo a proponerles un sueño

(fragmento del discurso de asunción pronunciado el 25 de mayo de 2003)

Néstor Kirchner

El dominio de las apariencias oníricas no es propio del sujeto ni tampoco del mundo real. Como el *esse apparens* de Auréolo o la *affordance* biyectiva de Gibson, los

fantasmas que pueblan nuestros sueños poseen una especificidad que los vuelve irreducibles tanto a la esfera subjetiva como a la objetiva. Sus causas eficientes, según la *communis opinio* pre-moderna pero también la de un autor como Andrew Baxter quien, en su *Inquiry into the Nature of the Human Soul*, un libro publicado cuatro años antes de la primera edición de las *Meditationes de prima philosophia*, deben buscarse, no ya en la interioridad del alma subjetiva, sino en espíritus inteligentes y separados de la materia (¿*angeloi* o *daimones*, acaso?) que “pueden excitar en nosotros ideas inconsistentes con la naturaleza de los objetos materiales externos” (1737:179). Samuel Taylor Coleridge, uno de los autores que leyó con más atención el texto de Baxter, propone un neologismo para referirse a estas ideas inconsistentes que me parece fundamental: no ya *dramatis*, sino *dreamatis personae*. El sueño es un drama, una suerte de teatro de la apariencia cuyos personajes, como en el caso de la filosofía ficcional, son precisamente los *entia rationis* o *ficta*. El espacio onírico es un espacio dramático; la filosofía ficcional, una *dreamática* de la evanescencia. Dejemos a Coleridge explicar la relación decoherente, el efecto Werther, entre el sueño y la vigilia (se trata de una entrada de su cuaderno de notas publicado póstumamente por su nieto): “Si un hombre pudiera atravesar el Paraíso en un sueño y obtener una flor como prueba de que su alma ha estado realmente allí, y si encontrara esa flor en su mano al despertar – ¡Ay!, ¿qué entonces?” (1895:238). ¿Qué entonces? Se daría cuenta de que esa flor es un *ens fictum*, una *dreamatis persona* que ha conquistado una zona de indistinción o de indecibilidad entre lo real y lo ficcional. Llegado a ese punto, ingresaría a lo que Gérard de Nerval ha llamado el *épanchement* del sueño en la vida real. Casi la totalidad de *Aurélia* se desarrolla en una suerte de sueño lúcido o de vigilia ensoñada. Hay un momento, sin embargo, en el que Nerval cobra plena conciencia de esta contaminación de lo real y lo onírico:

Aquí ha comenzado para mí lo que llamaría la efusión del sueño en la vida real [*l'épanchement du songe dans la vie réelle*]. A partir de este momento todo adquiría a veces un aspecto doble, y esto, sin que el razonamiento careciese jamás de lógica, sin que la memoria perdiese los más ligeros detalles de lo que me ocurría. Solamente, mis acciones, insensatas en apariencia, estaban sometidas a lo que se llama ilusión, según la razón humana (1855:47).

El término *épanchement* es interesante porque significa efusión o derrame, como cuando se diluye un líquido en una cavidad que normalmente no debería haberlo contenido. La elección de Nerval es pertinente y sugestiva: hay un derrame del sueño en la realidad. Cada vez que la filosofía ficcional hace valer sus efectos en los *entia realia*, asistimos a un *épanchement du songe dans la vie réelle*.

XVIII. En la Antigüedad existía una práctica conocida como *enkoimesis* o, en su versión latina, *incubatio*, es decir incubación. La práctica consistía en dormir en un santuario o en un lugar sagrado a fin de recibir un sueño oracular de una entidad sobrenatural sobre un asunto determinado. Diodoro de Sicilia, en su monumental *Bibliothèque historique*, explica que el término *enkoimesis* designa "el acto de dormir en los templos [*tes enkoimeseos tes en tois hierois*]" (1.53.8), del cual derivan los verbos *enkoimasthai*, *enkatheudein* y *parakatheudein*, que tienen el sentido de "dormir en" o "dormir al lado de". Como sea, la *enkoimesis* era un ritual complejo que suponía una serie de pasos que debían ser respetados, por ejemplo la abstención de ciertas comidas (en especial carne de cabra y queso), la abstención de vino, la purificación sexual o el ayuno en general.

En una ciudad de la *campagna* italiana llamada Velia se encontraron tres inscripciones que contenían una palabra muy infrecuente y enigmática: *pholarchos*. La palabra es un compuesto de *pholeos* (madriguera, guarida, refugio donde se ocultan los animales) y *archos* (jefe, guía, persona que está al mando). El lugar al que hace referencia el término *pholeos*, además, tiene el sentido de sitio de hibernación, es decir el escondite al que "se retiran los animales: donde yacen inmóviles, absolutamente quietos, casi sin respirar. Duermen allí, o adoptan un estado similar al sueño, o hibernan" (Kingsley, 2017:79), razón por la cual, "los hombres llamados *pholarchos* en las inscripciones de Velia estaban a cargo de una suerte de madriguera, un sitio de animación suspendida [*a place of suspended animation*]" (*ibid.*). Luego de desconcertar por algún tiempo a los estudiosos, se concluyó que los *pholarchoi* eran sanadores o sacerdotes que asistían y guiaban a quienes se encontraban en proceso de incubación. Quienes adolecían de alguna enfermedad o

deseaban conocer algún acontecimiento futuro se dirigían a estos sitios sagrados a fin de realizar el ritual de la *incubatio*. Se trataba de yacer en el suelo, ya sea durmiendo o en un estado de semi-conciencia, y de esperar que un dios o un héroe (Asclepio, Anfiarao o algún otro) envíe un sueño sanador o profético. Era fundamental que el durmiente no hiciera nada y que se entregase a su sopor de forma completa y dócil.

Lo que era importante es que no debías hacer absolutamente nada. No tenías que resistirte ni hacer esfuerzos. Simplemente rendirte a tu condición. Debías yacer en el suelo como si estuvieras muerto; y esperar sin comer o moverte, a veces durante días. Y debías esperar que la sanación llegue de otro lugar, de otro nivel de conciencia y de otro nivel de ser [*from somewhere else, from another level of awareness and another level of being*]. Pero eso no significa que te encontraras solo. Allí había gente a cargo del lugar, sacerdotes que conocían el proceso y sabían cómo supervisarlos, cómo ayudarte a comprender lo que necesitabas saber sin interferir en el proceso mismo (Kingsley, 2017:80-81).

El proceso del pensar, para el filósofo ficcional, es equivalente al que describe la *incubatio*. Es necesario crear las condiciones propicias para que advenga el pensamiento. Cada uno buscará los *pholarchoi* que más le convengan. Se yace a la espera de que el Afuera, como en la memoria involuntaria, nos atraviese como un rayo. Se incuba una idea como se incuba un virus.

XIX. Bernardo Soares o Fernando Pessoa o Bernardo Pessoa o Fernando Soares escribe: "Yo no poseo mi cuerpo, ¿cómo puedo poseer con él? Yo no poseo mi alma, ¿cómo puedo poseer con ella? No comprendo a mi espíritu, ¿cómo comprender a través de él?" (1986:322).

El filósofo ficcional ha partido ayer del cuerpo y espera llegar mañana a la carne; nunca llegará; su vida es ese intervalo.

El filósofo ficcional ha partido ayer del alma y espera llegar mañana al espíritu; nunca llegará; su vida es ese intervalo.

Entre la verdad de ayer y la verdad de mañana, la ficción del Fantasma.

Hoy se sueña.

XX. La filosofía ficcional, en tanto creadora de mitos y de alucinaciones

conceptuales, recupera con fidelidad y sistematicidad el espíritu que inspira no sólo algunas de las más bellas páginas de los diálogos platónicos, sino que también define de forma eminente al *théâtre de la cruauté* de Antonin Artaud: "Crear Mitos: he aquí el verdadero objeto del teatro, traducir la vida bajo su aspecto universal, inmenso, y extraer de esta vida imágenes en las que nos gustaría reencontrarnos" (Artaud, 1972:176-177). El *théâtre de la cruauté* es todo lo contrario del teatro psicológico, es decir, del teatro burgués propio de la sociedad europea de los siglos XIX y XX. Por eso Artaud recurre a los gestos desorganizados, a los alaridos o los movimientos espasmódicos. No se trata de representar una vida interior, subjetiva; se trata, más bien, de instaurar un dispositivo que permita expresar precisamente aquel aspecto que en la vida no puede ser reducido a una identidad consciente o individual, aquel resto de vida que la persona no puede agotar. Pero mientras que Artaud busca exceder el plano psicológico a través del cuerpo (sin órganos), la filosofía ficcional busca hacerlo a través de una liberación y una ficcionalización de los *entia rationis*. En este sentido, los conceptos ficcionales, entendidos como personajes de un *theatrum mentis* que no es sino un *théâtre de la cruauté philosophique*, son todo lo contrario de las figuras psicológicas que representarían las vicisitudes de una interioridad subjetiva indivisa. Los conceptos ficcionales, más bien, son *dreamatis personae* que, situándose en una zona de indistinción entre el *mythos* y el *logos*, poseen una función a la vez subjetivadora y desubjetivadora. La filosofía ficcional, en este sentido, no se pregunta por la génesis de las *dreamatis personae* que el humanismo moderno ha explicado en términos de subjetividad, sino que se pregunta por la génesis del sujeto a la cual explica como un precipitado o un coágulo de una multiplicidad de *dreamatis personae*. Este precipitado, este coágulo, es la condición de posibilidad del pensamiento.

Un enjambre de *entia ficta* se apodera de la psiquis y provoca un murmullo alucinógeno: *ecce cogitatio*.

Bibliografía

- Agamben, G. (2008). *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.

- Artaud, A. (1972). *Le théâtre et son double*, en *Oeuvres complètes*, vol. IV. Paris: Gallimard.
- Auréolo, P. (1952). *Scriptum super primum Sententiarum: Distinction I*, ed. E. M. Buytaert, Franciscan Institute publications, Text series number 3, St. Bonaventure, NY: Franciscan Institute.
- Badiou, A. (2006). *Logique des mondes. L'être et le événement 2*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baxter, A. (1737). *An Inquiry into the Nature of the Human Soul*, vol. II. London: Printed for the Author.
- Berque, A., "Perception de l'espace, ou milieu perceptif?". *L'Espace géographique*, 2016/2 (Tome 45), pp. 168-181.
- Bolzano, B. (1985). *Wissenschaftslehre*, ed. J. Berg, *Bernanrd Bolzano–Gesamtausgabe*, Reihe I, Band 11/1, Stuttgart – Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog.
- Borges, J. L. (1974). *Ficciones*, en *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Byron, G. (1816). *The prisoner of Chillon, and other poems*. London: J. Murray.
- Coccia, E. (2008). "La cosa en el pensamiento", en: Meinong, A. *Teoría del objeto y Presentación personal*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Coleridge, S. T. (1895). *Anima Poetae: From the Unpublished Note-Books of Samuel Taylor Coleridge*, ed. by Ernest Hartley Coleridge. Boston – New York: Houghton, Mifflin and Company.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Descartes, R. (1685). *Meditationes de prima philosophia, in quibus Dei existencia, & animae humanae à corpore distinctio, demonstrantur, his adjunctae sunt variae objectiones virorum in istas de Deo & anima demonstrationes: cum responsionibus auctoris*. Amstelodami: Typographia Blavania.
- Eco, U., "On the ontology of fictional characters: A semiotic approach". *Sign Systems Studies*, 37(1/2), 2009, pp. 82-98.
- Fernández, M (2015). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits III (1976-1979)*. Paris: Gallimard.
- Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach To Visual Perception*. Missouri: Psychology Press.
- Harman, G. (2005). *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*. Illinois: Open Court.
- Kingsley, P. (2017). *In the Dark Places of Wisdom*. California: The Golden Sufi Center.
- Ludueña Romandini, F. (2020). *Summa Cosmologiae. Breve tratado (político) de inmortalidad. La comunidad de los espectros IV*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

- Meillassoux, Q. (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Montaigne, M. (2007). *Essais*. Nouvelle édition Balsamo/Magnien/Magnien-Simonin. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Nerval, G. de (1855). *Le rêve et la vie*. Paris: Victor Lecou Éditeur.
- Pessoa, F. (1986). *Livro do desassossego*. Lisboa: Editora Brasiliense.
- Phillips, D. P., "The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect". *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 3 (Jun., 1974), pp. 340-354.
- Prósperi, G. O. (2018). *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Radford, C. y Weston, M., "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?". *Aristotelian Society Supplementary Volume*, Volume 49, Issue 1, 20 July 1975, pp. 67-94.
- Schlosshauer, M. (2007). *Decoherence and the quantum-to-classical transition*. Melbourne: Springer.
- Sinesio de Cirene, *De insomniis*, en: Migne, J. P., *PG*, Vol. 66.
- Suárez, F. (1751). *Disputationes metaphysicae*. Venetiis: Apud Sebastianum Coleti.

Recibido: 03/08/2021
Aprobado: 17/10/2021



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

La estética considerada desde el punto de vista del Mal, o qué es lo subversivo y lo inane en la negatividad romántica de Bohrer según la estética adorniana y la antropología batailleana.

Bruno Grossi
(UNL – CONICET)
(brunomilang@gmail.com)

Resumen: El presente ensayo busca fundamentar la ligazón entre experiencia estética y transgresión. El concepto de «Mal» señala, en este sentido, desde el romanticismo a las vanguardias, la disolución estética de las categorías morales, cognitivas y políticas que el sujeto utiliza para valorar positivamente la vida. Sin embargo, tal lectura corre el riesgo de desentenderse de las resistencias éticas que acontecen y determinan la experiencia. De allí que postulamos que en toda experiencia intensa late un tipo de comunicación que no sólo abre un intervalo asocial en la cultura, sino que insta ir críticamente más allá de la obra de arte misma. Programáticamente el ensayo busca asumir y llevar al extremo las consecuencias subversivas y políticas de dichas hipótesis.

Palabras clave: Experiencia estética – Mal – Negatividad – Teoría Crítica - Transgresión

Aesthetics considered from the point of view of Evil, or what is subversive and inane in Bohrer's romantic negativity according to Adorno's aesthetics and Bataille's anthropology.

Abstract: *This essay seeks to establish the link between aesthetic experience and transgression. The concept of "Evil" indicates, in this sense, from romanticism to the avant-gardes, the aesthetic dissolution of the moral, cognitive and political categories that the*

Cómo citar este artículo:

MLA: Grossi, B., "La estética considerada desde el punto de vista del Mal, o qué es lo subversivo y lo inane en la negatividad romántica de Bohrer según la estética adorniana y la antropología batailleana.", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 100-124.

APA: Grossi, B., (2021), "La estética considerada desde el punto de vista del Mal, o qué es lo subversivo y lo inane en la negatividad romántica de Bohrer según la estética adorniana y la antropología batailleana", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 100-124.

Chicago: Grossi, Bruno, (2021), "La estética considerada desde el punto de vista del Mal, o qué es lo subversivo y lo inane en la negatividad romántica de Bohrer según la estética adorniana y la antropología batailleana", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 100-124.

subject uses to positively value life. However, such a reading runs the risk of ignoring the ethical resistances that occur in experience. That is why we postulate that in every intense experience there is a type of communication that not only opens an asocial gap in the culture, but also calls for critically going beyond the work of art itself. Programmatically, the essay seeks to assume and take to the extreme the subversive and political consequences of these hypotheses.

Keyword: Aesthetic experience- Evil - Negativity - Critical Theory- Transgression

La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden
Theodor W. Adorno

No sucede a menudo, pero cada tanto el vértigo de una frase o la violencia de una imagen nos arrebatamos, nos descentra, nos pervierte. Esos momentos breves parecen justificar la totalidad de una vida que en general nos priva de las experiencias intensas, ya sea porque genera las condiciones para que las rechacemos, las subordinemos a otra cosa o ni siquiera podamos reconocerlas como tales. La Ley, la Doxa y la Ciencia no parecen querer entender –dice Barthes– que la perversión nos hace felices, que produce en nosotros un *plus*, ni mucho menos aceptar o conceder que produce una clase de saber (2018:91). Pero, en realidad, no está para nada claro qué tipo de saber es aquel, cómo debe ser conceptualizado o si es algo del orden mismo de lo conceptualizable. En el límite del escepticismo, dudamos si no será, justamente, la ruina de todo sistema de saber y si vale la pena dirigirnos en dicha dirección. Es que tal momento de perturbación repentina pareciera producir menos una inequívoca ganancia cognitiva que una alteración fundamental del “estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y verdadera” (Bataille, 2009:22). Desequilibrio en el que, perdiéndonos a nosotros mismos, nos mimetizamos con el objeto de la experiencia, alcanzando por esa vía, no obstante, una verdad íntima en el límite mismo del desgarramiento. Experiencia ambigua que parece alejarnos del camino metódico de los resultados proyectables y nos hace abrazar la errancia riesgosa hacia lo desconocido.

Quizás en el fondo aquellos que rechazan tal experiencia hacen bien. Quizás comprenden demasiado bien que el fervor ante una obra de arte y la construcción racional

de la vida no maridan entre sí. El arte es una experiencia extática y ese éxtasis parece desentenderse, postergar e incluso suspender todo proyecto para conservar, proteger y reproducir la vida. Así lo entiende Bataille, que remonta a las pinturas rupestres de Lascaux una dialéctica fascinante que puede leerse hasta nuestros días: si mediante el trabajo, la manipulación de herramientas, la intervención de la materia, el hombre se separó de la animalidad, neutralizando parcialmente sus impulsos en nombre de la construcción de un mundo en común, el nacimiento del arte (o el juego o las fiestas) supuso, en relación a dichas actividades utilitarias, un valor de oposición: no sólo era un modo de recobrar lo sensible atrofiado por el esfuerzo y la monotonía del trabajo, sino que implicaba una protesta contra el mundo que existía, contra las sujeciones que reducían la vida a la mera labor de la autoconservación (2003:48). Las formas primitivas de la religión, la política y la ciencia prometían proteger al hombre de su naturaleza amenazante, garantizándole un futuro en el que su felicidad pueda verse realmente realizada por obra y gracia de la razón; pero lo hacían a través del sacrificio presente, de la interiorización de prohibiciones que sublimaran su costado propiamente animal. De allí que la creación y contemplación de imágenes –es decir, la utilización de sus fuerzas excedentarias para producir obras que no redunden en un beneficio material inmediato– liberaban al hombre, aunque sea provisoriamente, del reino de la fría necesidad y regularidad de la vida, permitiendo percibir un destello de la riqueza secreta que el mundo de la acción le negaba. El arte suspendía las obligaciones diurnas y hacía experimentar de este modo un mundo sin reglas precisas, en el que un sentimiento repentino de presencia (un “calor salvaje y animal”, una fuerza “impersonal e inconsciente” [2003:63]) e intimidad con lo exterior parecía de pronto poseer al individuo. La soberanía conseguida mediante el éxtasis se volvía entonces directamente proporcional a su indiferencia momentánea hacia los valores que habían hecho de él un hombre. Pero, quizá por la misma razón, la intensidad que rápidamente percibió como la imagen misma de la felicidad y en la que encontraba algo esencial suyo, no dejaba también de causarle angustia, en tanto tenía como consecuencia su agotamiento, el consumo de sus recursos, la ruina de las obras razonables que con tanto empeño había construido. Si la transgresión aparece estructuralmente unida a la

experiencia estética es justamente en este punto: es un intervalo que se abre en la realidad prosaica y que enloquece los valores convenidos. Lo que el arte traería consigo sería, por lo tanto, la consciencia tumultuosa de los límites, pero también, y sobre todo, la fuerza que permite sobrepasarlos gozosamente. En suma: la conciencia, horrorizada y alegre, de esa distancia. No casualmente dicha experiencia fue "rápidamente separada, puesta aparte, y según las ocasiones, calificada de nefasta, disturbadora o sagrada" (2003:47). La exploración de los límites – la sensación renovada de sensualidad y pavor que ocurre cuando el sujeto se enfrenta a lo desconocido, cuando se desprende de las exigencias morales, pragmáticas y cognoscitivas, cuando llega a un punto allende al sinsentido y la arbitrariedad del todo– es lo que le permite a Bataille replantear una nueva economía movida por fuerzas antagónicas:

La humanidad persigue dos fines, uno de los cuales, negativo, es conservar la vida (evitar la muerte) y el otro, positivo, es aumentar su intensidad. Estos dos fines no son contradictorios. Pero la intensidad jamás se ha aumentado sin peligro; la intensidad deseada por la mayoría (o el cuerpo social) está subordinada a la preocupación por mantener la vida y sus obras, que posee una primacía indiscutida. Pero cuando es buscada por las minorías o por los individuos, puede ser buscada sin esperanza, más allá del deseo de perdurar. La intensidad varía según la mayor o menor libertad (2010:67)

Bataille no ha dejado de señalar –quizá con desdén, con ironía o como una mera concesión retórica– aquí y allá la importancia de la razón, lo ineludible del pensar conceptual, la necesidad del trabajo, la imposibilidad de dejar de pensar en la previsión de los medios que hacen posible la vida, y sin embargo la vida, esta vida –nos dice– no puede nunca ser reducida a los medios que hacen posible aquella otra (1981:32). La intensidad de la experiencia se mide justamente por la distancia que establece con la vida civilizada, por la fuerza con la que se desprende de las normas que la edifican, por el poder de enrarecimiento que somete a todo lo conocido, por los valores que crea a través de sus medios específicos. En este sentido, la ausencia de preocupación por el tiempo futuro, la identidad personal o los intereses generales, pareciera ser el correlato de una experiencia estética que es asumida religiosa y vertiginosamente hasta el final. Pero en el contexto de

una época y un sistema social organizado en torno al principio del canje, es decir la equivalencia, intercambiabilidad e instrumentalización de todo lo singular, la existencia de algo que tiene el fin en sí mismo, que no deja subordinarse a otra cosa, que no tiene una utilidad práctica inmediata, es visto como un escándalo lógico, como si en algún punto – sostiene Safranski– no fuera enteramente de este mundo (2014:211). No porque las sociedades democráticas no valoren o no se interesen por la existencia de lo estético (de hecho, nunca se produjo, consumió o discutió tanto arte como en la actualidad), pero su admisión tolerante en el reino de la cultura se consigue como resultado de haberle bajado convenientemente el precio. La neutralización del arte (su consumo moderado, su encolumnamiento político, su reducción a mero conocimiento) tiene como objetivo justificar su existencia indeterminada, atribuyéndole valores ya previamente legitimados y garantizar de este modo, como efecto compensatorio añadido, la conformidad a un cierto ordenamiento. “Que haya acontecimientos interesantes e incluso importantes –dice a propósito Blanchot–, sin que haya, sin embargo, nada que nos perturbe, tal es la filosofía de todo poder establecido y, ocultamente, de todo servicio de la cultura” (2007:66). El arte es convertido de este modo en un bien entre otros (o uno particularmente valioso, en determinados círculos, a los fines de la identidad, la distinción y la gregariedad), en el que todos sus elementos excesivos e irritantes son, consciente o inconscientemente, desatendidos o trivializados, obturando así su fuerza intrínseca, trocando su inquietante poder de impugnación e interrogación en respuestas asimilables al fortalecimiento de la cultura (Blanchot, 2008:448).

En este sentido, Platón, que expulsó a los poetas de la República porque advertía el carácter peligroso que estos podían tener para la comunidad, le atribuía un valor al arte que los Estados modernos, que abiertamente lo promueven, ya no le dan (Wind, 2016:30). Frente a la indiferencia contemporánea, una teoría que atribuya a lo estético una intensidad tal que pueda transformar a los hombres y disolver las bases normativas de lo existente, no puede sino merecer nuestra irónica simpatía, al punto de hacernos pasar por alto, como un desliz, su rechazo virulento. No obstante, aun cuando ya no podamos atribuirle al arte las prerrogativas de antaño sobre la acción, algo de la sobreestimación

desmesurada y sospechosa de Platón late todavía en la resistencia generalizada hacia lo estético. De hecho aunque en el presente se deniegue o relativice el carácter corrosivo del arte y su poder de desencadenamiento de emociones turbulentas (por el contrario suele ser reivindicado por sus facultades terapéuticas, edificantes, reformistas), aún hoy para nuestras instituciones la permanencia excesiva en lo estético, en la inmanencia feliz del significativo, en el liso y llano desinterés, sin la remisión posterior a un motivo externo, conlleva una sanción moral que recuerda la del ateniense: una experiencia soberanamente ajena a otro fin que no sea ella misma, se convierte en signo inequívoco de vicio y frivolidad crítica. En algún punto, en el devenir feo e injusto del mundo, la existencia lujosa e improductiva del arte se vuelve tan insoportable que tanto artistas como instituciones culturales se ven en la necesidad apremiante y culposa de encomendar su práctica bajo el amparo dignificante de la utilidad social: *escribir bien* debe volverse por lo tanto en sinónimo de *hacer el bien*, de estar en armonía con el mundo de los valores (Blanchot, 2008:64). En definitiva, es como si el arte en sí mismo ya no bastara: lo que mueve a la cultura (especialmente a la crítica académica, pero de forma creciente a las clases medias progresistas urbanas) es el interés –latente, sublimado, a veces declarado– de que el arte se transforme en algo más que *mero* arte. Sin embargo, tal sensación neurótica y flagelante no deja de ser una tendencia que acosa inevitablemente a toda experiencia estética: vislumbrar –aunque sea brevemente– la soberanía verdadera, una libertad desligada de toda acción, que nada persigue, nada quiere y retroceder con incomodidad ante tal estado, comprometiéndose con alguna forma de praxis ante la imposibilidad de soportarlo. Pero –claro– al hacerlo, al dar el paso del niño que juega al adulto que trabaja, nos alejamos de lo estético. Es por ello que el arte emancipado de toda función consoladora y conciliadora, al margen de todo motivo o causa que lo redima, queda a merced de su propia precariedad: su existencia indeterminada, sólo parece afirmarse en el límite mismo de su disolución, entre su instrumentalización y su gratuidad (Oubiña, 2011:336). Aunque quizás sea allí donde radica también la felicidad paradójica que provoca: el acto soberano se mide por su separación de imperativos heterónomos, por la tensión interna, dada por la forma y la técnica, que establece con el principio de realidad.

Es por ello que toda búsqueda crítica que *realice* el movimiento propio de la obra debería poder sustraerse a las intimaciones que le exigen capitular y subordinarse a valores utilitarios que domestiquen la rareza esencial de aquella. No es casual, por lo tanto, que la fuerza negativa de dicha experiencia, su indiferencia o desprecio por las normas que regulan la vida, lleve en sí –desde el punto de vista de la moral, el deber y la justicia– el peso de una *maldición* que habría que conjurar.

Aunque la institución arte sea una construcción moderna, la dialéctica entre lo estético y lo extraestético acompaña el pensamiento artístico desde el origen mismo de la civilización, puntuando, a partir de los avances y retracciones fluctuantes de uno por sobre el otro, las posibilidades y límites de lo pensable, lo decible, lo realizable en una sociedad determinada. La experiencia conlleva así una historicidad específica, dada por el quantum de *adaptación* o *enrarecimiento* que las obras establecen a los criterios de inteligibilidad de cada época. En este sentido ya en la tragedia ática la emoción desbordante se construía precisamente a partir de la simpatía momentánea con el héroe que desafiaba la ley, con la inquietud que acontecía ante la intuición de su arbitrariedad; sin embargo, la intensidad era domeñada sobre el final de la obra y la transgresión sancionada a los fines del restablecimiento del orden de la *polis* (Bataille, 2010:17). Desde el momento en el que el arte se sustrae del tutelaje de la religión y la política, de las exigencias que dictaban de forma heterónoma sus límites, tales tensiones internas de la obra ya no hallan una instancia que permita resolver los conflictos antagónicos presentes en la diégesis, dejando al espectador en un estado de zozobra ante la imposibilidad cierta de decidir. De Cervantes a Sade, la novela encarna progresivamente el proceso de autonomización de la conciencia ante las obligaciones pragmáticas: la existencia extramoral que nace en el espacio interno de la ficción comienza a señalar la multiplicidad sin dirección de la vida (la liberación del ser humano del dominio de las leyes mecánicas y la finalidad biológica), haciendo vacilar los discursos que el poder fijaba como únicos e inmutables. El romanticismo fue, en este sentido según Bataille, el primer intento consecuente de asumir los efectos de la autonomía del arte, en tanto la existencia individual, soñadora y rebelde se oponía a tales disciplinas y coacciones sociales (2010:52). El «*mal du siècle*» que

comienza a gestarse en esos días y que se extiende de Alemania a Francia fue la consecuencia anímica que se derivaba de las particularidades formales de las obras: la autorreflexividad irónica que vuelve irrelevante toda consideración teórica externa y la imaginación fantástica que disuelve la percepción habitual de los fenómenos sensibles, transformaron la obra de arte romántica en una experiencia potencialmente subversiva a los intereses crecientes de la racionalización técnica y económica –o al menos así lo consideró la filosofía que le fue contemporánea al rechazarla con vehemencia. Es lo que Bohrer rastrea con precisión en la recepción de la estética romántica durante el siglo XIX y comienzos del XX: cómo distintos filósofos, historiadores y críticos de arte impugnaron el movimiento *in toto* a partir de criterios ajenos a los estrictamente estéticos, pasando por alto toda verdad intraartística que en las obras pudiera acontecer. La autonomía del significante llevada a cabo por los románticos, que lleva a pensar en una inmanencia de lo representado frente a las exigencias externas de significación, desbarataba la antigua ligazón de las formas de la imaginación a las formas de la naturaleza, escindiendo toda lectura contextual inmediata y permitiéndole a la obra de arte darse a sí mismas sus propias reglas, sus propias lógicas de autocomprensión al margen de los criterios de adecuación clásicos. De este modo las obras planteaban polémicamente una idea de belleza que no solo la separaban de lo éticamente bueno y lo filosóficamente verdadero, sino que reclamaban para sí los mismos derechos de existencia que aquellas (Bohrer, 2017:178). Aunque sea implícitamente, por una vía negativa y como resultado de la incompreensión, lo que los ilustres comentaristas del romanticismo (de Hegel a Schmitt, pasando por Heine a Kierkegaard) intuyeron sabiamente fue la nueva ontología que el Círculo de Jena venía a postular no siempre de forma explícita. La caracterización del romanticismo de inmoral, ilógico, irreal o apolítico –que perdura hasta nuestros días, inclusive en el lenguaje de la *doxa*–, da cuenta con precisión del modo en que su conceptualización fue la consecuencia de la aplicación lineal de categorías histórico-filosóficas decididas de antemano y que lo revelaban como *lo otro* de los sistemas, como el estremecimiento que hacía tambalear la estabilidad de las categorías (Bohrer, 2017:55). El concepto de «Mal» comienza a señalar progresivamente eso: la disolución problemática de

las categorías de "praxis", "ética", "verdad" y "realidad objetiva", como resultado de presentar una moral individual radicalizada que se independiza de los deberes de la vida ciudadana y se entrega sin pruritos a la improductividad, la embriaguez o la perversión. El poeta romántico de pronto enseñoreado emplea imágenes excesivas que no responden a los viejos criterios representativos (una adecuación de los medios a los fines, que remite invariablemente a jerarquías extraestéticas), sino que, por el contrario, su forma específica de presentación genera un shock inédito como consecuencia de desrealizar estéticamente del mundo, negando así los conceptos que modelaban la existencia fáctica (2017:166). En este sentido, al extremar a Kant y Schiller, los románticos leen en el libre juego de las facultades la posibilidad de realizar lo imposible en el ámbito de la moral, como si justamente la verdad de lo estético se decidiera en la subversión irónica de las convenciones que rigen los destinos sociales. Dicha apropiación a contrapelo es lo que permite a Bohrer plantear la asociación esencial entre estética y mal, entre autonomía formal y amoralidad. De allí, en suma, el rechazo generalizado ante el romanticismo (que aquel rastrea), en tanto los críticos intuyen en el estereotipo del «alma bella» una sensibilidad individual excesiva que confronta, diluye o se desentiende de las normas que regulan el conocimiento y la acción. No por nada, tal como sostiene Galfione,

El momento revolucionario de la estética romántica iría de la mano de su carácter problemático a nivel político: a diferencia de las obras clasicistas, que serían fácilmente instrumentalizables en virtud de un proyecto ético-político de carácter progresista, la discontinuidad de la literatura romántica pondría en entredicho la idea de un perfeccionamiento político de la realidad (en Bohrer, 2017:24)

La ambigüedad moral que vuelve irrecuperable ideológicamente las obras románticas edifica, por lo tanto, un nuevo valor para el arte moderno, en tanto obliga a los intérpretes –para no violentar sus particularidades, para no pretender fortalecer artificialmente sus elementos progresivos o mitigar culposamente los reaccionarios- a entrar en el juego peligroso y equivoco que éstas presentan. Pero este juego no puede jugarse sin implicar las posiciones teóricas de quienes lo juegan. El modo en el que Hegel sanciona el proceso de autonomización formal, restituyendo el vínculo clásico entre ética y

estética, lo priva de reconocer los efectos complejos de obras que despiertan placeres siniestros e inconfesables desde un modelo antropológico clásico (Bohrer, 2017:192). Sin embargo, en su rechazo parece ya intuir veladamente las consecuencias que el carácter suspensivo e indeterminado de la apariencia estética podría tener si ésta se extendiera y diseminara hacia otras esferas de la praxis. No por nada esta conclusión –la postulada soberanía de lo estético sobre los otros dominios de la vida– parece siempre dicha menos desde el entusiasmo que del miedo. Es que tal reducción y asimilación de la verdad de lo estético a mera reproducción de un paradigma ético no deja de ser una suerte de mecanismo de defensa o reacción ante al lado oscuro de la naturaleza humana que descubre la fantasía libre de condicionantes externos. En este sentido, la posición hegeliana –la estética como ejecución de una Idea preexistente– trasciende al propio Hegel y su crítica puntal al romanticismo, ya que “comienza a cumplir aquí la función que, desde entonces, volverá asumir siempre la crítica literaria académica, es decir, asegurar el derecho normativo de una ética conveniente para la sociedad contra las diferentes formas del arte actual y sus tendencias subversivas para el carácter” (2017:200). La hipótesis temeraria que Bohrer extrae de la estética romántica y redirecciona a las vanguardias históricas del siglo XX dice entre líneas mucho más de lo que puede deliberadamente asumir: que una interpretación consecuente de lo estético, una interpretación a la altura de las disonancias de las obras, una interpretación que en lugar de sancionar acompañe el movimiento contradictorio de estas, podría deslegitimar las posiciones de poder, desregular las divisiones cronotópicas y *erosionar las bases normativas-democráticas de la sociedad*. En este sentido la función histórica de la crítica académica, voluntariamente o no, fue la de invisibilizar, obstruir o refuncionalizar toda posible indecidibilidad formal en nombre de un proyecto político y un orden que no podría existir si se diera rienda suelta a las obras que se dice por otra parte defender.

Uno podría pensar si tales efectos desestabilizadores no son más que una mera fantasía voluntarista del pensamiento estético, una sobrecompensación utópica (De Man 1990:25) que sublima así su utilidad previamente negada; sin embargo, aun cuando no se comulgue con dicho diagnóstico extremo (propio de estetas trasnochados), no deja de ser

cierto que cuando la positivista crítica académica utiliza el arte para ejercer su pseudo activismo cultural continúa suponiéndole, de forma irreflexiva, todavía un poder de intervención sobre la realidad lo suficientemente fuerte como para apropiárselo como herramienta de combate (Topuzian, 2016:242). Pero por ello, en nombre del supuesto de la eficacia pragmática –difícilmente mensurable a causa del maximalismo difuso de sus objetivos– las instituciones terminan finalmente limitando toda experiencia individual radicalizada (Kosofsky Sedgwick, 2018:151). El giro ético –en términos de Rancière (2011)– acontecido en la contemporaneidad (tanto en el arte como en la crítica), sería en este sentido un retroceso a un paradigma previo al régimen estético, un reencadenamiento preciso entre unas formas de imaginar y unas formas de hacer, con el objetivo de producir un determinado efecto práctico y salvar así al arte de su tendencia al nihilismo, reconduciéndolo hacia el Bien (el arte como cobijo o expresión del dolor históricamente acontecido, como reparador de los lazos sociales).

En algún punto, es como si a cada momento la crítica académica estuviera ante la situación que describió Benjamin sobre el final de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: la ambigüedad ideológica del arte, su indeterminación esencial puede devenir, según en qué manos caiga, en la estetización de lo político o la politización de lo estético. La consigna fue interpretada convencionalmente como dos modos de apropiación del arte en un instante histórico-coyuntural de peligro: o el fascismo adopta las formas de lo estético y se vuelve un espectáculo, un simulacro que moviliza las pasiones de las masas, conduciéndolas en contra de sus propios intereses, hacia su autoaniquilación gozosa, o el comunismo politiza el arte hacia objetivos emancipadores (ya sea en los términos formales-brechtianos o en los de contenido del realismo socialista), volviéndolo un arma para la revolución social. No obstante, la famosa frase que sintetiza y cierra el texto, vuelta con los años lema para la lucha (“así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. El comunismo le responde por medio de la politización del arte” [2013:47]), no deja de resultarnos chirriante y extrañamente ambigua: habría que leerla quizás menos como un llamamiento que como un diagnóstico general, en el que Benjamin, antes que alinearse bajo la praxis comunista, solamente constatará,

neutramente, un estado de cosas. El problema hermenéutico radica justamente en las resonancias que "fascismo" y "comunismo" adquieren en la constelación benjaminiana, en las connotaciones imprecisas que estas tienen al interior del ensayo. Resituando esos términos, uno podría pensar que cuando éste habla, en una carta a Adorno, de las simpatías "fascistas" inconscientes de Bataille y su grupo (1998:201), no está sugiriendo la alineación ideológica de aquellos con el régimen alemán, sino las consecuencias éticas de sus investigaciones, los efectos involuntarios de pueden derivarse de su reencantamiento estético de la vida. En este sentido, en ese último párrafo de "La obra de arte" Benjamin asocia de forma inequívoca la autonomía del arte *–l'art pour l'art–* con un trance extático que, amplificado por las técnicas más avanzadas, vuelven al sujeto indiferente al principal valor a partir del cual se edifica la vida humana: la autoconservación. Si el arte puede devenir fascista, no es sólo porque sea utilizado por los nazis para justificar la guerra, sino porque justamente las fuerzas sensibles desencadenadas por lo estético son *a priori* ajenas a los principios de la construcción racional de la vida¹. Leído en esta clave podríamos imaginar que frente a la dimensión de lo estético tenemos dos alternativas: o la lógica errante, lúdica y anárquica del arte es dejada en libertad y ésta termina por correr toda normatividad, conduciendo a la irracionalidad generalizada, o para evitar tales consecuencias turbias el arte es amortiguado por el comunismo, limitando su negatividad y reconduciéndolo a un fin, a precio de *perderlo en tanto arte*. Si bien en boca de un marxista heterodoxo "comunismo" puede fácilmente exceder la existencia concreta del partido, designando una contraseña general que, desde "El manifiesto comunista", une voluntades dispersas a partir de un deseo común de igualdad, libertad y justicia, no puede escapársenos que, en el contexto histórico en el que la frase es dicha, el propio Benjamin ya conoce la realidad efectiva del partido, los modos empobrecedores y utilitarios en los que este se vincula con el arte. Así planteado, el final del ensayo se vuelve menos una consigna política que la aporía irresoluble de lo estético, o mejor, el dilema desgarrador de

¹ La revelación de lo estético como la irrupción de una fuerza heterogénea sin finalidad aparente, una experiencia de puro gasto que niega "las fuerzas constructivas de la humanidad" (paráfrasis de "comunismo" que aparece en la versión publicada de "La obra de arte") es quizás lo que lleva a Klossowski afirmar que Benjamin había, a pesar de todo, comprendido bien a Bataille (Weingrad, 2001:130)

la cultura: intensidad o autoconservación.

No otra cosa es lo que parece sugerir Bataille cuando afirma que "el deseo del Bien limita el impulso que nos lleva a buscar el valor. En cambio, la libertad hacia el Mal, abre un acceso a las formas excesivas del valor" (2010:68). Si toda búsqueda libre lleva la mácula de lo maligno es porque justamente en ella la consciencia es confrontada con algo heterogéneo o desconocido que la lleva a relativizar, por la intensidad y el temblor que la domina, por la verdad sensible que se le ha revelado, la primacía de la moral extraartística con la que nos conducimos como ciudadanos. El arte responde de este modo sólo a una exigencia íntima, vinculada a lo que fascina oscuramente y que hace de sí misma algo contrario a la voluntad que plantea acciones, condiciones o límites. El contacto con lo instantáneo, lo sinsentido, lo erótico y lo irónico (todo aquello que en otro tiempo hubiéramos dicho: lo bello) de la experiencia que las obras auténticas movilizan, le revelan al individuo algo que el mundo de la praxis le sustrae o restringe, ya que parece contradecir los intereses de la racionalización de la sociedad organizada; como si ésta, en algún sentido, intuyera que no podría persistir si se impusiera una soberanía en la que dichos impulsos circulen libremente. Es que, quierase o no, "la praxis estética modifica la cultura, el modo (ético) en el que los individuos conducen sus vidas y el modo (político) en el que hacen comunidades" (Menke, 2020:91). Si lo estético puede confundirse con el Mal es justamente porque la fuerza movilizante de lo percibido en el espacio extramoral de la obra es proyectado violentamente hacia al exterior, y no por una decisión consciente o políticamente orientada, sino porque es lo que el lector/espectador experimenta cada vez que las fuerzas de las obras suspenden las formas, las escalas y los tiempos que este utiliza para valorar positivamente la vida. Quizás la tarea de la crítica no sea (quizás no haya sido) sino la extensión o limitación *a posteriori* de ese momento de intensidad inconsciente.

Si la sentencia batailleana se nos vuelve tan atractiva como ambigua, lo es por el borde frágil y peligroso por donde se mueve, porque parece correr el riesgo –y es un riesgo que el propio Bataille corre en cada página, no siempre con éxito– de sustancializar lo que es de hecho movedizo, relacional, dialéctico, de convertir en un *valor moral* lo que justamente va más allá del Bien y el Mal: el estado de inmanencia extramoral, en el que se

manifiesta la intensidad de la vida, puede volverse rápidamente –por los propios medios de su búsqueda extraviada y enloquecida– en una nueva forma del dominio, el cálculo y el interés egoísta. Si la experiencia de lo excesivo, al sustraerse a la lógica misma de la oposición, es sancionada como una forma del Mal desde el punto de vista del autopercebido Bien (la arrogancia del Bien, ¿no es ese el verdadero Mal?), desde el momento que esa búsqueda se petrifica, se realiza consciente, deliberadamente, termina por convertirse en un nuevo proyecto, en una nueva acción orientada a fines justo allí donde buscaba persistir en la indeterminación. El destino de la noción de «escritor maldito» es ejemplar al respecto: al volverse con los años un modo convencional de subjetivación y autfiguración autoral, al integrarse como un concepto más de la institución literaria, toda transgresión pierde decididamente la sorpresa inicial, convirtiéndose en mero efectismo, un repertorio de acciones ya sancionadas. El *épater le bourgeois* de los malditos, convertido en una consigna y “moral de la forma” entre otras, domestica la experiencia neutra del texto, sometiéndolo al respaldo de valores transcendentales (una serie de *biografemas* que operan como marco explicativo, justificando, realizando o moralizando el texto²) que reducen lo que de inquietante podía contener en sí. Es por ello que el exceso maldito al que apuntamos no puede ser confundido con *algo*: no es un tema, elemento o atributo objetivable *a priori* en el texto, sino que es un movimiento de intensificación inmanente que transforma cualitativamente la materia. Es la presencia súbita que encandila, embriaga, extasía porque vuelve de pronto insuficientes las categorías y conceptos que permiten el (re)conocimiento. De allí que ni siquiera la transgresión de las prohibiciones fundamentales (asociadas a la sexualidad y la muerte) pueden designar en sí mismas, al margen de una economía de sentido determinada y la complejidad formal de la obra, *la parte maldita*: su posible codificación las subsumiría rápidamente como un elemento más de la conciencia, la ley o la razón, anulando todo efecto voluptuoso. Ya el propio Sade había advertido cierto *cul de sac* de la estética

² « L'émergence de ce mythe [el escritor maldito], dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, est préparée par une multitude de discours où s'opèrent déjà les connexions topiques entre les formes diverses du malheur intellectuel (maladie, misère, persécution) et celles, diverses aussi, de leur valorisation (sagesse, vertu, sensibilité, génie, etc.) ». (Brissette, 2008).

maldita –en un sentido convencional– al afirmar que “a medida que los gustos se hastían, que los espíritus se corrompen, que se está cansado de novelas, de comedias, de cuentos, es preciso necesariamente presentar cosas más fuertes, si se quiere triunfar” (1970:64). Nos gusta pensar, por lo tanto, que el exceso de la experiencia estética implica todos aquellos momentos en el que la estructura se desmorona, el procedimiento se desmadra, la técnica se contradice y a partir de ello el arte se presenta como algo *bigger than life*: una experiencia más ocurrente, más dulce, más emocionante, pero también más triste, más injusta, más violenta que la vida corriente. Momentos de inquietud generalizado en el que la obra introduce el deseo de *otra cosa* que la unidad y la evidencia de lo dado.

En este punto la posición de Bataille parece tocarse con las conclusiones que Bohrer extrae del romanticismo. Desde el momento que el arte alcanza su intensidad máxima allí donde desencadena pasiones que son indiferentes a los intereses de la comunidad, este pareciera –en el planteo de ambos– nunca poder ser realmente progresista o emancipatorio. Verdad incómoda a la que las instituciones –pero no necesariamente los *lectores comunes*– habrían, por ignorancia o necesidad, dado la espalda. Frente a esto, uno no puede dejar de pensar en Nietzsche: “Algo podría ser verdadero: aunque resultase perjudicial y peligroso en grado sumo” (2016:45). Si la fortaleza de un espíritu se mide por la cantidad de verdad que está dispuesto a soportar –es decir, hasta donde está dispuesto a desfigurarse, a aceptar el Mal en sí mismo para descubrir ciertas *partes* de la verdad–, a partir del romanticismo el discurso estético no puede dejar de preguntarse análogamente *cuánta autonomía del arte está dispuesta a soportar* y a partir de qué punto el sufrimiento real debe interrumpir el juego irresponsable del arte, sabiendo no obstante que tal sentimiento de irresponsabilidad es lo que funda y justifica la fascinación estética.

La antropología estética en clave maldita transforma la relación entre arte y sociedad en un antagonismo radical insalvable, que determina el movimiento de lo estético en una sola dirección –*el goce asocial*– que no da cuenta de la multiplicidad de la experiencia. En este sentido, el razonamiento de Bohrer lleva la negatividad estética hasta el extremo, inclusive más allá de los propios Adorno y Bataille, pero su posición puede

volverse –por el peso de su propia hipótesis– ciertamente unilateral y poco dialéctica, en tanto parece desentenderse de aquello sin lo cual su razonamiento no podría funcionar: lo extraestético. La estética en su planteo implica la escisión de la realidad y la creación incondicionada que sólo se basta a sí misma. La autorreferencialidad fantástica descubierta por los románticos –y que él eleva a condición general de lo estético– adquiere su valor ante el sentido de posibilidad renovado que se abre cuando las exigencias del mundo práctico ya no cumplen ninguna función relevante, cuando lo que define la experiencia es el puro acontecimiento sin límites y no la relación incierta con el afuera. Sin embargo, para decirlo con Adorno, “el arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él” (2011:16). Si en toda experiencia estética el sujeto vive una intensidad análoga al shock es justamente porque lo ético, lo normativo o el principio de realidad tiene todavía lugar innegable en su consciencia (“Si la intensidad luminosa del Bien –dice a propósito Bataille– no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo” [2010:132]). Si la obra no pusiera en juego nuestros valores, es decir, si no los *pusiera a prueba*, si no manoseara aquello que estimamos correcto, deseable, esperable a cada momento, el sujeto se volvería una mera superficie, un punto de cruce por el cual formas aleatorias lo tocarían y abandonarían sin dejar huella (quizás la lógica del consumo, con sus objetos intercambiables y sus efectos nulos en la subjetividad, se parezca bastante a esto). En este sentido preciso es que Sollers sostiene que

[De] la prohibición sin transgresión o la pseudotransgresión que desconoce la prohibición, la segunda es, paradójicamente, la más desfavorable. Como si el hecho de la ausencia de resistencia volviera imposible el enclaje del pensamiento, lo entregara a una gratuidad informe, irrisoria, incapaz de comprenderse ella misma en su movimiento. En el primer caso, no hay experiencia, o si la hay permanece inconsciente. En el segundo, hay fantasma de experiencia, la prohibición ha desaparecido del campo consciente y una tal “liberación” no es más que la máscara de una doble represión. Aquel que vive sin discusión bajo el peso de la ley y aquel para el que la ley no es nada están en perfecto entendimiento: no es difícil verificar cada día ese contrato que liga a la nulidad represiva con la ideología libertaria (1977:113)

La doctrina de *l’art pour l’art* –que habría que defender tenazmente de toda

pretensión heterónoma e instrumentalizante— alcanza así el pecado original de todo fundamentalismo: la tendencia sectaria a dejarse llevar por el vértigo material del arte al punto de desconocer las relaciones con los otros ordenes de la vida (Pereda, 1998:19). Frente a lecturas sociológicas “sin musa” que reducen lo estético a una esfera social autosuficiente con su racionalidad propia y confinan de este modo la negatividad estética a los marcos estrechos de dicho ámbito, habría que señalar enfáticamente que lo estético no es más que la circunstancial apertura de un intervalo en la cultura, una afirmación inserta en la propia esfera de la actividad. Si lo que nos rodea es la burocratización estatal, las relaciones de poder, la lógica mercantil, el utilitarismo científico, la algoritmización de la subjetividad y la banalidad cultural, es decir la progresiva *desafección generalizada* y el *reforzamiento de la identidad*, lo estético es por el contrario la suspensión y trastorno inmanente de dichos valores. Es que al volver inadecuadas las estrategias pragmáticas de comprensión, el material significativo excesivo de las obras convierte a estas en un objeto enigmático, y cuando no subversivo, para las convencionales estrategias discursivas de la razón. De allí que las fuerzas negativas del arte no lo coloquen *al lado* de las normas, sino en *contra* de toda norma que regule el conocimiento y la acción (Prestifilippo, 2017:195). La autonomía estética no es por lo tanto “un ámbito asegurado de una vez y para siempre, sino que tendría que volver a establecerse cada vez, en equilibrio momentáneo y quebradizo” (Adorno, 2011:47). No una sustancia estable, sino —deleuzeando un poco a Adorno (sin abandonarlo ni un ápice)— un *devenir autónomo*, un agenciamiento entre elementos no-estéticos cuya dirección no es reducible a la suma de los instantes particulares. Por eso y no otra cosa el arte es negatividad: no una negación abstracta y reactiva, sino una negación determinada y creativa de los materiales, tradiciones y valores que erigen el mundo. De allí que si por un lado la técnica es lo que “se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente fácticamente” (Adorno, 2011:287), introduciendo un suplemento, una transformación a lo existente, por el otro si ésta es llevada al punto de la abstracción total transforma la obra en su contrario: mera empiria sin tensión. Es lo que nos permite afirmar que el arte —Adorno podría decirle ahora a Deleuze— no se confunde con una pura positividad: “La sombra del radicalismo

autárquico del arte es la inofensividad del arte; la composición absoluta de colores linda con el papel pintado" (Adorno, 2011:47). Lejos de la imagen cósmica e inmutable o de una pura afirmación venida de la nada, la obra de arte es una experiencia histórico-temporal, una procesualidad hecha de fuerzas contrapuestas y de litigio con lo otro de sí. Ya el propio Nietzsche nos advertía de los riesgos de ciertos purismos: si el objetivo de todo espíritu libre (de todo ensayista) es actuar de tal modo de no quedar adherido a ninguna forma identitaria que limite su búsqueda (parafraseando nietzschneamente la consigna feminista: ni amante, patria, ciencia o virtud), su independencia verdadera se consigue sólo a precio de ponerse en cuestión a sí mismo, evitando convertir su singularidad en un carácter. De allí que uno de los mayores peligros sea la adherencia al propio desasimiento, a la seductora condición extranjera: quien se aparta y vuela anárquicamente nada lo altera o mancilla (2016:47).

Lo estético no supone así la ausencia de moral, sino la exigencia de una hipermoral (Bataille, 2010:8). El sujeto estético no se confunde de este modo ni con las buenas consciencias que rechazan la transgresión en nombre de una moral exterior a las obras y avalan con conformismo temeroso una existencia exenta de conflictos, ni tampoco con los nihilistas apáticos a los que nada conmueve y que contemplan impasibles las imágenes que profundizan el rumbo feroz del mundo; sino que es aquel que, sin abandonar plenamente sus convicciones morales o el escepticismo ante lo que se le presenta, intenta *abandonarse activamente* a lo que sucede, dejándose arrebatar por lo no-idéntico, por el carácter no inmediatamente comunicativo del texto, permitiendo que lo heterogéneo golpee su sensibilidad y lo arrastre en direcciones imprevistas, al punto de hacerlo experimentar –aunque sea brevemente, bajo la coartada tranquilizadora de la ficción y la promesa de la rehabilitación de la identidad– una virtualidad insospechada de la existencia, en la que es instado a "hacer algo más, algo diferente de lo que quería y de lo que es capaz" (Menke. 2020:102). La experiencia es siempre algo que *le acontece* al sujeto. Es lo que lleva a Barthes sostener que "el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo" (2011:26). Hay que leer el texto y sus efectos por lo tanto como un anagrama del propio

cuerpo: *epifanía física* que nos descubre necesidades difícilmente articulables (bajo las actuales condiciones del orden racional), pero de las que sin embargo no querríamos vernos dispensados por nada. La experiencia estética es por ello un experimento *sui generis* con la propia subjetividad: el desencadenamiento objetivo de afectos contradictorios en un espacio libre de toda sanción (la posibilidad, como sostiene Derrida, de "decirlo todo" [2017:117]) y su intento posterior de reconexión con el exterior. No por nada el arte "es ese conjunto de objetos y de reglas, de técnicas y de obras cuya función en la economía general de nuestra sociedad es, precisamente, la de institucionalizar la subjetividad" (Barthes, 1993:193). El enigmático lema de Nietzsche de aprender *a poner arte en nuestros sentimientos* apuntaba en dicha dirección: desprendernos de las toscas impresiones dogmáticas con la que nos manejamos en la realidad prosaica, para comenzar a experimentar las modulaciones infinitesimales del *matiz* que nos enseñan los artistas (2016:39). Por ello mismo la unidad conflictiva de afectos singulares que buscan imponerse en el texto lo convierten potencialmente en un modelo, en una hipótesis sobre cómo intensificar las sutilezas de la vida que la moral busca aplanar bajo su lógica convencional, mecánica y maniquea. La experiencia estética es por lo tanto lo contrario a un repliegue identitario: frente a los que condenando higienistamente toda intensidad vital se quedan en el umbral de lo estético y los que olvidando angélicamente los escrúpulos que nos constituyen terminan por banalizarlo todo³, la hipermoralidad de lo estético supone, por el contrario, confrontar a cada paso la experiencia con lo exterior a sí, atendiendo a los momentos de resistencia o de concesión, de transgresión heroica o de retracción pudorosa; es decir, *atravesar* la dimensión moral, llevarla hasta el límite de su extenuación, al punto que emerja otra cosa. De allí que el ensayista tenga siempre algo del conspirador: acepta jugar el juego del presente, hace el ademán de las discusiones coyunturales, se

³ La hibridez de saberse del lado bueno de la vida y hablar de la transgresión sin ningún prurito vuelve a la crítica académica una figura extraña de la conciencia. La frialdad ante lo que debería sin embargo inquietar es lo que uno, con un dejo de estupefacción, percibe ante el batailleanismo académico. El modo en el que competentes profesionales se expiden sobre *dépenses* y *souverainetés* con la misma inflexión imperturbable con la que podrían hablar de *habitus*, *biopolíticas* o *antropocenos* nos hace pensar que subestiman (no podemos imaginar que desconozcan) la máxima que guía la experiencia interior: la pasión de la que se habla – si no quiere mutar en mero conocimiento exterior de una cosa– debe *turbar* al que razona. Todos manejan con solvencia los conceptos, pero muy pocos están turbados.

somete al intercambio crítico y, aun así, todo eso no deja de ser más que el decorado que construye para insistir con más virulencia en torno a sus impulsos animales, infantiles y payasescos (Adorno, 2011:164).

En este sentido, el arte no deja de ser un chiste sofisticado en el medio de la conversación, pero tiene que haber conversación, intersubjetividad, valores dignos de ser profanados, en suma: tiene que haber *interés por el mundo*, para que el chiste aparezca como algo ajeno, algo que se disfruta sólo si se está dispuesto a que todo lo otro que nos constituye quede interrumpido, burlado, violentado.⁴ Es lo que nos lleva a afirmar, con Adorno y contra Kant, que “a lo desinteresado tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje si ha de ser algo más que indiferencia” (2011:23). El desinterés, que Kant resguardó revolucionariamente para la experiencia estética frente a la creciente instrumentalidad de la vida burguesa, se volvió con el tiempo un medio para la represión de los impulsos del sujeto. El interés que reclama Adorno, aunque sea bajo la forma de la sombra y la apariencia (el arte satisface necesidades reprimidas e insatisfechas, pero no lo hace de forma inmediata), es el deseo –ingenuo e irracional, más cercano al niño que al adulto– de que algo heterónomo deba realizarse bajo la lógica incierta de la obra autónoma: la existencia de una organización del todo que fuera correcta (2011:23)⁵. De allí que aquel sostenga que el arte enseña “modos de comportarse” (2011:24): en un momento en el que algo así como una especificidad de los estudios literarios comienzan a desdibujarse progresivamente, el ensayista busca en la literatura una respuesta, no psicológica, no sociológica, no filosófica, sino *literaria* (es decir formal: una cuestión de tono y de ritmo) al problema de la vida.

La utopía o el ideal de la *vida buena* hace señas en cada obra de arte. O al menos eso cree entrever el sujeto: las antinomias sociales se le convierten en una dialéctica inmanente de las formas, en tanto en ellas aparecen encriptados los problemas de la sociedad y a la vez los medios para resolverlos. Es lo que nos lleva a pensar que en la

⁴ Debo a Giordano la expresión feliz de esta idea.

⁵ Casi en los mismos términos parece plantearlo Bataille: “Si no tuviéramos, como tuvo Proust (y como quizá en el fondo el mismo Sade) el ansia del Bien, el Mal nos proporcionaría una sucesión de sensaciones indiferentes” (2010:133).

experiencia estética late un tipo de comunicación que excede lo meramente estético y que nos hace deslizar más allá de la obra misma. Es que si bien cada obra se configura como un universo con sus propias reglas y gran parte de su encanto radica justamente en la separación que establece con las categorías epistémicas, éticas y políticas que rigen la vida, en la medida que estas no esconden su relación constitutiva con lo heterogénea a ellas adquieren una significación que excede parcialmente el dominio de lo estético (Prestifilippo, 2017:242). El hecho de que inclusive en la obra más construida y abstracta siempre podamos reconocer feliz o vergonzosamente un fragmento de naturaleza (por mediada que esté), nos recuerda que el artefacto es sin embargo una cosa sensible, una *cosa viva* por así decirlo. Ignorar o purificar de la obra de arte las otras dimensiones de la vida supone en cierto sentido avalar la tesis de la compartimentalización de la experiencia y contribuir como consecuencia a su inanidad. Una visión fundamentalista de la negatividad nos empuja por tanto a pensar que hay decidir entre una lectura ético-política y otra estética, como si estas no estuvieran, como lo están, enmarañadas inextricablemente. Es quizás lo que hacía dudar a Adorno en su discusión con Benjamin sobre "La obra de arte": la hipótesis de "la estetización de la política" parece asociar automáticamente la autonomía estética con la disolución ética, insinuando que el arte no solamente "no contiene significación alguna para los fenómenos de sufrimiento e injusticia, sino que las obras disuelven la posibilidad de emitir juicios en referencia a los fenómenos de padecimiento y realizar acciones para mitigarlos" (Prestifilippo. 2017:233). Así planteado, dicha tesis convierte en un dilema lo que no deja de ser ciertamente dialéctico: cada obra está hecha de una multiplicidad de impulsos, de los cuales los voluptuosos, egoístas o destructivos están lejos de ser los únicos. Sólo un exceso de zarathustrismo podría hacernos ignorar que la compasión (la impotencia ante una situación social injusta o el sufrimiento ante el mínimo dolor insentido del otro) puede volverse una experiencia tan intensa como un arrebató de ardor individual. La existencia de esos sentimientos intolerables no son un resto espiritual que se interpone entre nosotros y la obra (como si fuera un resabio de moralismo que enturbia nuestra percepción ante la imposibilidad de soportar lo excesivo del arte), sino que son reacciones instintivas,

compartidas inclusive con otros animales, que nos llevan a pensar más allá de nuestros propios intereses particulares, en pos de querer evitar o morigerar la situación dolosa. Toda la teoría crítica de la sociedad se funda en ese momento corporal: el sufrimiento vuelto índice de la praxis transformadora. De allí que todo ensayo se convierta en el “el transito conflictivo, de ida y vuelta, entre los conflictos humanos que se muestran ante el énfasis ético-político y las operaciones subversivas que el énfasis estético ejerce sobre la validez normativa” (Prestifilippo. 2017:233). Una estética materialista de las fuerzas debería poder atender por lo tanto la tendencia de toda obra de arte hacia los afectos que exaltan nuestra singularidad y aquellos que hace nacer en nosotros el deseo de la vida en común. Quizá por ello mismo la intimidad con tales fuerzas (que las obras mediatizan a través de su propia organización formal) no deja de ser una tarea llena de equívocos, en tanto estas no dejan delimitarse analíticamente sin más, como si cada impulso tuviera una existencia clara y discontinua, con efectos fácilmente calculables. De hecho, a su entrelazamiento constitutivo habría que sumar las múltiples gradaciones entre ellas y la pluralidad al interior de cada una, que nos confrontan con nuestros propios deseos irreconciliables. En este sentido uno podría decir tentativamente que los afectos voluptuosos de las obras pueden conducirnos tanto a superar las coerciones (auto)impuestas de la razón para tentar *lo que la vida puede* como a suprimir esquizofrénicamente toda identidad, reproduciendo el orden violento bajo otra máscara y, por otra parte, los afectos compasivos pueden simultáneamente limitar toda espontaneidad soberana en nombre del consenso nivelador de las mayorías, como también empujarnos, como consecuencia del sufrimiento percibido, a actuar para resistir la omnipotencia salvaje del Capital. Es por ello que cada obra se constituye como un *campo de fuerzas*: sus relaciones antinómicas y tensas configuran una economía moral inmanente que, lejos de adecuarse a criterios o valoraciones heterónomas, toman partido contra lo exterior a ellas. La obra de arte autónoma se vuelve así un signo de la inhumanidad del mundo y un modelo inconsciente de su transformación (Adorno, 2011:236).

La fricción al interior de la obra quiebra la apariencia de unidad de esta. La política de la obra se vuelve así una infinidad de *políticas* posibles con intereses, demandas y

valores contrapuestos que buscan imponer su voluntad. Sin embargo, más allá de los impulsos heterogéneos y en pugna al interior de la obra, llegado a este punto el ensayista parece enfrentarse a una aporía irresoluble que lo desgarrá internamente: de pronto comprende que entre el crítico compasivo que piensa en el futuro de la comunidad y el investigador cruel que busca los medios para potenciar sus experiencias al margen de todo bien común, no parece haber acuerdo posible. Ante tal dicotomía que amenaza con inhibirlo y fijarlo en una posición moral –o peor: hacerlo asumir un tibio punto medio equidistante–, el ensayista responde con la verdad del movimiento vertiginoso: la realidad del saber y el afecto, la compasión y la voluntad de poder, la comunidad y el individuo, el acto intransitivo y la institución, *l'art pour l'art* y *l'engagement*, el proyecto y el éxtasis, no encuentran nunca reposo, sino que se entrecruzan en una danza desquiciada e infinita. La verdad del ensayo se vuelve finalmente visible en la forma que tales valores adoptan al interior del texto y las modulaciones que se producen a partir de cada uno. En este sentido es que Giordano afirma que “cada vez que la subjetividad aparece tensionada por dos impulsos heterogéneos, asistimos al recomienzo de la crítica como búsqueda de la literatura” (2005:94). El movimiento del pensamiento recomienza sin cesar ante cada obra, ante cada impulso singular que quiere dar libre curso a su voluntad y se enfrenta a otros que le oponen resistencia. La tensión de los afectos, y no su afirmación singular deshistorizada, da finalmente la medida de la intensidad de la experiencia estética anhelada. El ensayo, el espacio mismo de la escritura, erotiza esa oscilación, dando cuenta a cada momento de lo que un cuerpo *puede* y *no puede* cuando es confrontando con lo heterogéneo a sí. Blanchot (en sintonía con Adorno, Bataille y Barthes) fue quien más precisa y bellamente definió tal movimiento, quien llevó no sólo tal dialéctica hasta su paroxismo, sino que afirmó sin titubeos, pero no sin incertidumbre, todo lo que nos queda aún por pensar y por hacer, las exigencias de las que no podemos sustraernos y la voluptuosidad que a toda costa deberíamos perseguir.

¿Pueden vivirse esas dos vidas? Se pueda o no, es preciso: una está unida al porvenir de la comunicación, cuando las relaciones entre los hombres no hagan ya de ellos, disimulada o violentamente, cosas, pero para eso no compromete,

profunda, peligrosamente, en el mundo de las cosas, de las relaciones útiles, de las obras eficaces en que siempre estamos a punto de perdernos. La otra acepta, fuera del mundo, inmediatamente, la comunicación, pero a condición de que esta sea el desquiciamiento de lo inmediato, la abertura, la violencia desgarradora, el fuego que arde sin esperar, pues la generosidad comunista es eso también, ante todo es eso, esta inclemencia, esta impaciencia, el rechazo de todo rodeo, de toda artimaña, así como de toda demora: la libertad infinitamente azarosa. Ciertamente, la primera es la única que tiene relación con una "verdad" posible, es la única que va, pero a través de qué vicisitudes y de qué dolores, hacia un mundo. Se ve bien que tiene poco en cuenta a la segunda: la "vida" íntima -porque no pertenece a la luz- no tiene justificación, no puede ser reconocida y no podría serlo más que disfrazándose como valor. ¿Quién no sabe que acarrea unas divisiones trágicas, y quizá, insoportables? Ahí estaría lo trágico de nuestro tiempo. Tenemos, pues, dos vidas, y la segunda no tiene derecho, pero sí decisión. La "comunicación" tal como se desvela en las relaciones humanas privadas y se recoge en las obras que aun llamamos obras de arte, no nos indica quizá el horizonte de un mundo libre de relaciones engañosas, pero nos ayuda a recurrir a la instancia que funda esas relaciones, forzándonos a ganar una posición desde dónde sería posible no participar en los "valores" (2007:92).

Bibliografía

- Adorno, TW. (2011) [1979] *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, TW; Benjamin, W. (1998) [1994] *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta.
- Barthes, R. (1993) [1963] *Sobre Racine*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2011) [1978] *El placer del texto. Seguido de La lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2018) [1975] *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bataille, G. (1981) [1961] *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2003) [1955] *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción.
- Bataille, G. (2009) [1957] *El erotismo*. Madrid: Tusquets.
- Bataille, G. (2010) [1957] *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortésur.
- Benjamin, W. (2013) [1935] "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Obras completas, Libro 1 / Vol. 2*. Madrid: Abada.
- Blanchot, M. (2007) [1971] *La amistad*, Madrid: Trotta.
- Blanchot, M. (2008) [1969] *La conversación infinita*. Madrid: Arena libros.
- Bohrer, KH. (2017) [1989] *La crítica al romanticismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Brissette, P. (2008) "Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire" en *CONTEXTES*, Disponible en <https://journals.openedition.org/contextes/1392> (última consulta: 31/8/21).
- De Man, P. (1990) [1986] *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

- Derrida, J. (2017) [1989] "Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida", *Boletín*, N°18, 2017 [1989], pp115-150.
- Galfione, V. (2017) "Prólogo" en Bohrer, KH, *La crítica al romanticismo*. Buenos Aires: Prometeo, pp23-48.
- Giordano, A. (2005) *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Kosofsky Sedgwick, E. (2018) [2003] "Lectura paranoica y lectura reparadora., o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti" en *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía y performatividad*, Madrid: Alpuerto.
- Menke, M. (2020) [2009], *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, Granada: Comares.
- Nietzsche, F. (2016) [1886], *Más allá del bien y el mal*. Buenos Aires: Agebe.
- Prestifilippo, A. (2017) *El lenguaje del sufrimiento*. Buenos Aires: Prometeo.
- Oubiña, D. (2011) *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: FCE.
- Rancière, J. (2011) [2004] "El giro ético de la estética y la política" en *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Manantial.
- Pereda, Carlos (1998) "Sobre el esteticismo" en *Sueños de vagabundos*. Madrid: Visor.
- Sade, D.A.F, (1970) [1878] *Ideas sobre la novela*. Barcelona: Anagrama.
- Safranski, R (2014) [1997] *El mal o el drama de la libertad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Sollers, P. (1977) [1968] *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos.
- Topuzian, M. (2016) "Las operaciones de la a-crítica", *El taco en la brea*, N°5, Vol.4, pp236-245.
- Weingrad, M. (2011) "The College of Sociology and the Institute of Social Research", *New German Critique*, N°84, pp129-161.
- Wind, E. (2016) [1985] *Arte y anarquía*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.

Recibido: 28/07/2021

Aprobado: 25/09/2021



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel



Artículos



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Qué, cómo o cuándo. Modos de interrogar al arte contemporáneo.

María Gallo
(UNT - CONICET)
(airamag@yahoo.com.ar)

Resumen: El arte contemporáneo interrumpe la secuencia lineal y progresiva de los movimientos modernistas y de vanguardia que comenzaron en París hacia mediados del siglo XIX. Las producciones artísticas contemporáneas ya no se inscriben en una línea evolutiva, tampoco generan tendencias ni sorpresas estilísticas, que nos permitan identificar un período que sea susceptible de ubicar ordenadamente en una línea de tiempo. Ahora bien, 'lo contemporáneo', si bien indica una cierta temporalidad, ésta no es la que le otorga la cualidad específica al concepto con el cual nos referimos cuando hablamos de un cierto modo de producir arte. En el campo del arte, ni a 'moderno', ni a 'contemporáneo' podemos tomarlos como conceptos cronológicos. ¿Es contemporáneo todo el arte que se produce en el presente? Sí, si entendemos "contemporáneo" en un sentido puramente cronológico, que señala la época presente; pero no, si por 'contemporáneo' entendemos un modo de producción que le es particular a un tipo de arte. La confusión, entonces, en torno a este concepto es producto, en este caso, de la ambigüedad de la palabra "contemporáneo". La ambigüedad a la que nos referimos es respecto a la expresión 'arte contemporáneo' que se utiliza en dos sentidos diferentes, por lo que será necesario que distingamos el uso de 'arte contemporáneo' como una proposición y el uso de "arte contemporáneo" como un concepto. Ahora bien, aclarada esta confusión, no podemos pasar sin más a intentar encontrar una definición de este concepto, porque, y este es uno de los problemas centrales con los que se encuentran los teóricos del arte, no hay una propiedad que le sea común al universo que delimita este concepto. Entonces, una vez abandona la ilusión de encontrar una definición omnicomprendensiva, esencial del arte contemporáneo, e incluso de cualquier concepto, podemos intentar la tarea de encontrar algunas características recurrentes (no todas, ni

Cómo citar este artículo:

MLA: Gallo, M., "Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 126-146.

APA: Gallo, M., (2021), "Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 126-146.

Chicago: Gallo, María, (2021), "Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°10 (2021): Pp. 126-146.

siempre las mismas) o, en términos wittgensteinianos, rastrear ciertos aires de familia. O, cómo se propuso hacer Andrea Giunta en la publicación *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?*, en la cual se abocó a la tarea de identificar los síntomas del arte contemporáneo.

Palabras claves: Concepto – proposición – contemporáneo - arte contemporáneo – síntomas

Key words: Concept – proposition – contemporary – contemporary art - symptom

Los usos del término 'contemporáneo' que hacemos en el lenguaje son muy variados, lo mismo ocurre con el término 'moderno'. Sin embargo, no hay duda de que ambos términos nos remiten a una cierta temporalidad, y se ubican uno después del otro si nos los imaginamos en una línea de tiempo. Con ellos la historia ordenó los dos últimos grandes períodos de la historia de la humanidad: la Edad Moderna y la Edad contemporánea, y a las producciones que se ubicaron en estos dos grandes períodos se las denominó con el mismo nombre de la época de su surgimiento como en el caso de la Filosofía moderna y la Ciencia moderna; sin embargo, estas denominaciones exceden ampliamente la referencia de su pertenencia a una cierta temporalidad, tal es el caso, por ejemplo, de la filosofía y la ciencia que surgen en la Edad moderna pero continúan en la Edad contemporánea. El caso del arte es aún más problemático, porque el arte moderno es un concepto estético más que cronológico, evidencia de ello es el hecho de que su surgimiento ni siquiera se ubica en la Edad moderna, sino en la Edad contemporánea, como lo expresa Andrea Giunta: "las cronologías y denominaciones que se emplean para identificar los períodos del arte no coinciden con las nomenclaturas que se utilizan para nombrar las edades de la historia" (2014, 9). De modo que, en el campo del arte, ni a 'moderno', ni a 'contemporáneo' podemos tomarlos como conceptos cronológicos, en este sentido, podemos decir que ambos son conceptos anacrónicos.

Entonces, pensar 'lo contemporáneo' implica un ejercicio más complejo que el de mirar alrededor y observar nuestro propio tiempo. El filósofo italiano Giorgio Agamben se detiene en esta cuestión y la aborda de manera directa en el artículo "¿Qué es lo contemporáneo?". En él plantea que ser contemporáneos no implica coincidir con el tiempo, lo que entendemos por ser actual, sino establecer una relación especial con él, tomando distancia del propio tiempo, en palabras del autor:

El contemporáneo, [...] es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de "citarla" según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder (2008, 7).

Agamben afirma, fiel a Foucault, que "la vía de acceso al presente tiene la forma de una arqueología", con esto se refiere a que las inquietudes en relación al presente son susceptibles de hacerlas a partir de indagaciones sobre el pasado. Algo similar a lo que sostiene Andrea Giunta cuando sostiene que el pasado se abre en el presente, y que nuestra contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia (Giunta, 2014). Este interés por el pasado, como un modo de comprender nuestro presente, es un rasgo que atraviesa muchas prácticas artísticas actuales, como veremos más adelante.

Arthur Danto proponía en "*Después del fin del arte*" que nuestra época se caracteriza por la ausencia de un relato legitimador, que la era de los grandes relatos llegó a su fin y en eso consiste su tesis de que nos encontramos en un período posthistórico. Esa falta de relato le sirve a Danto para explicar la ausencia de un estilo predominante, pero consideramos que postular de la ausencia de un marco normativo y estilístico un después de la historia, es arribar a una conclusión, por lo menos, desmedida. Porque denominar como posthistórico el período en el que nos encontramos por no poder identificar en él un relato general es, de algún modo, repetir el gesto moderno de asignar a cada cosa una categoría general y una cualidad esencial. La historia del arte nos enseñó que ante la ausencia de un relato general lo que sigue es la convivencia de múltiples relatos y esto, lejos de conducirnos a un fin de la historia, nos ubica frente a otro panorama, que es el de la apertura de múltiples historias. Lo que sí podemos tomar de esta lectura, retomando también el aporte de Agamben, es poner en cuestión el *con-tempus* (estar con el propio tiempo), tal como nos indica la etimología del término, y resaltar un cierto desfasaje con el propio tiempo, que no implica estar "fuera del tiempo histórico", como propone la tesis posthistórica, sino en el sentido de no coincidir plenamente con él.

Pero entonces, si la inscripción en nuestro propio tiempo o época no es lo que

define al arte contemporáneo, a qué es entonces a lo que nos referimos cuando hablamos de arte contemporáneo, lo que nos lleva al manido interrogante ¿qué es el arte contemporáneo?, aunque quizás no sea la mejor forma de formular esta pregunta, porque la filosofía contemporánea y en especial el aporte de la filosofía wittgensteniana, sembró la desconfianza respecto de las generalizaciones a las que nos conducen este tipo de interrogantes, que nos hacen desembocar en una respuesta de tipo esencialista. Ya no nos es posible buscar una definición al modo de la teoría tradicional, que creía tener una definición del arte en función de propiedades necesarias y suficientes, porque el concepto de arte está lejos de ser cerrado y, justamente, no tiene propiedades necesarias ni suficientes. Estos intentos, el de buscar una propiedad esencial al arte, se extienden hasta teóricos contemporáneos, como es el caso de Arthur Danto que sostenía, según Marc Jimenez, que "era posible comprender lo que hay de esencia en la obra de arte y captar lo que ella tenía de específico en relación con los objetos no artísticos" (2010, 198). Quizás sea más acertado preguntarnos acerca de ¿a qué nos referimos cuando hablamos de 'arte contemporáneo'? o, de un modo más específico, podemos interrogarnos acerca de ¿qué subconjunto circunscribe el "arte contemporáneo" dentro del conjunto más amplio del arte?, o cómo lo expresaron algunos teóricos del arte, entre los cuales podemos contar a Nelson Goodman, que reemplazan el *qué* -de corte metafísico- por el menos pretencioso *cuándo* y se preguntan, de manera más pragmática ¿Cuándo hay arte? Esta pregunta ponía de manifiesto el entramado social que se teje tras el reconocimiento de una pieza determinada como obra de arte.

Ahora bien, la dificultad para ensayar respuestas a estos interrogantes se deben probablemente a la falta de perspectiva de la que carecemos al estar inmersos, precisamente, en el transcurrir de la contemporaneidad o, como nos indica la etimología de contemporáneo, que deriva de componentes léxicos latinos, el prefijo '*con*' (junto, a la par) y '*tempus*' (tiempo) y el sufijo '*aneo*' que indica pertenencia o relación, por lo que, indagando en la propia etimología del término, podemos entender la dificultad para

abordarlo al estar, justamente, en una relación a la par del tiempo¹. Por lo recién esbozado es por lo que Andrea Giunta elude el qué y opta por la siguiente pregunta: *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014) y, justamente, por la cercanía con el fenómeno analizado, es por lo cual decide considerar sus síntomas, y abandonar el intento - posiblemente frustrado- de identificar sus rasgos de estilo o de aventurar una definición. Hacia el final de su libro Giunta ensaya una respuesta a la pregunta que nombra su libro y arriba a la conclusión, en coincidencia con otros teóricos, de que no existe un hecho demarcatorio, único, que fije el nacimiento de un nuevo estilo, sino de múltiples emergencias simultáneas, cuyos síntomas se dispersan y que nos remiten a un nuevo estado del arte (2014), y señala los 60' cómo la década en que comienza a percibirse los síntomas de estas transformaciones en las formas de hacer arte, pero es en los 90', dice Giunta, que se generaliza la contemporaneidad en el arte (que tiene que ver más con una condición que con una definición). Desde el continente del norte, el Profesor Terry Smith adelanta un poco estas fechas de emergencia y rastrea en la década del 50' el inicio del pasaje del arte moderno al arte contemporáneo, que emerge en los 60'², se discute en los setenta y se vuelve inequívoco desde los 80' (2012).

Arte contemporáneo: concepto y proposición

Estas discrepancias en los intentos por rastrear el momento de surgimiento del arte contemporáneo, nos habla de la dificultad de emprender tales intentos, y esto es así porque no hubo un momento preciso que nos dé un indicio de su nacimiento, nunca se celebró algo así como un "acto de bautismo", como sí ocurrió con otros movimientos, en el sentido de que no hubo ningún artista, crítico ni teórico que le otorgara un nombre que a partir de aquel momento lo identificara, distinguiéndolo de otras producciones artísticas; el "arte contemporáneo" entonces fue naturalmente tomando el nombre del arte que se daba en su época: el arte contemporáneo, el que se da, precisamente, en la Edad contemporánea. Sin embargo, en esta época conviven múltiples expresiones artísticas,

¹ Etimologías de Chile. (s.f.). Contemporáneo. Recuperado el 18 de marzo de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?contemporáneo>.

² Esta emergencia coincide con la señalada por Danto, quien identifica en las *Brillo Box* y el problema de los indiscernibles que plantea, un nuevo período artístico.

obras que aún se rigen según el paradigma mimético y pretenden una representación fiel de la realidad, otras cuyo interés reside en lo formal e intentan seguir explorando los límites del arte y obras que desde hace un poco más de tres décadas denominamos "arte contemporáneo", que asumen nuevas formas, nuevas lógicas de producción, que rompen de una manera radical respecto del arte que lo precedió y que por eso demanda una denominación que lo diferencie de este otro tipo de producciones. En otras palabras, el surgimiento del "arte contemporáneo" no coincide con el inicio de la Edad contemporánea que según los historiadores comienza con la revolución francesa. En la Edad contemporánea también tuvo lugar el "arte moderno", he ahí también la ambigüedad de moderno. Entonces, la ambigüedad del arte contemporáneo que refiere al arte del presente y la del "arte contemporáneo" que hace referencia a un modo de producción es la que intentamos de esclarecer.

¿Es contemporáneo todo el arte que se produce en el presente? Sí, si entendemos "contemporáneo" en un sentido puramente cronológico, que señala la época presente; pero no, si por 'contemporáneo' entendemos un modo de producción que le es particular a un tipo de arte. La confusión, entonces, en torno a este concepto es producto, en este caso, de la ambigüedad de la palabra "contemporáneo". Término que suele utilizarse para referirse a un tiempo, a una época histórica: la presente. Y así, de este uso generalizado, suele entenderse la expresión "arte contemporáneo" simple y llanamente como el arte que transcurre en el presente y, como veremos, el "arte contemporáneo" es una forma particular que tiene el arte de darse en la actualidad, una entre otras. Por lo tanto, el "arte contemporáneo" se produce en el presente -es contemporáneo en los dos sentidos del término-, pero es distinto a otras formas de arte que también se producen en la actualidad y que le son contemporáneas, por lo que no podemos entender al "arte contemporáneo" en un sentido meramente cronológico.

Entonces, para intentar de adentrarnos en el sentido del concepto "arte contemporáneo" primero será preciso realizar una operación de desambiguación. Creemos importante realizar esta tarea de análisis ya que, como demostrara Wittgenstein, muchas discusiones y malos entendidos -no sólo en filosofía- ocurren por no haber detectado

sutiles transiciones gramaticales en el uso de ciertas palabras, transiciones que conllevan un cambio de significado y que en el caso de la expresión 'arte contemporáneo' el cambio es notable, por lo que exige un análisis gramatical detenido. La ambigüedad a la que nos referimos es respecto a la expresión 'arte contemporáneo' que se utiliza en dos sentidos diferentes, sin que muchas veces el hablante sea consciente de estar haciendo referencia a un sentido u otro, también sucede que muchos no saben que existe otro sentido de 'arte contemporáneo', por lo que este desconocimiento conduce a confusiones. Para diferenciarlo será preciso realizar una distinción de tipo gramatical, que nos ayudará a distinguir un uso del otro. Entonces, será necesario que distingamos el uso de 'arte contemporáneo' como una proposición y el uso de "arte contemporáneo" como un concepto.

Pero, antes de comenzar esta tarea, es necesario aclarar previamente que entendemos por 'proposición' y qué por 'concepto'. Esta aclaración nos permitirá entender la distinción que pretendemos realizar. La proposición, tal como la entendió la lógica clásica, de inspiración aristotélica, se define como un "discurso enunciativo perfecto que expresa un juicio y significa lo verdadero o lo falso" (Ferrater Mora, 2009, 2930). Este enunciado tiene la forma lógica de "S es P", donde a un sujeto 'S' se le atribuye un predicado 'P' por medio de la cópula verbal "es", la proposición también es válida aún si el verbo no es expresado, veamos el siguiente ejemplo que ofrece Ferrater Mora: la proposición puede darse según la fórmula tradicional "S es P" como en "Juan es fumador", pero es igualmente válido decir "Juan fuma", donde el verbo 'ser' está implícito. En la lógica moderna, en cambio, la proposición no tiene que estar necesariamente compuesta de sujeto, verbo y atributo o predicado. Y se rechaza la idea de que el verbo es o se reduce a la cópula "es", esta estructura, nos dice el filósofo español, era la consecuencia de la metafísica de la substancia-accidente. Según esta nueva lógica, se indican dos elementos de la proposición: el argumento (sujeto) y el predicado (verbo).

Ahora bien, en el caso de la proposición 'arte contemporáneo', según la lógica tradicional, el sujeto sería "arte y su predicado "contemporáneo", que estaría indicando una cierta temporalidad del primero, y se refiere, en este caso, al arte del presente, al arte

que es precisamente contemporáneo. Entonces si entendemos 'arte contemporáneo' como una proposición, lo que estamos haciendo es atribuir a un sujeto un estado, una característica determinada, en este caso al sujeto gramatical "arte" se le atribuye ser contemporáneo, es decir, que se da en la época actual.

Si seguimos la tradición de la filosofía analítica y entre ellos a Frege o al primer Wittgenstein, diríamos que una proposición con sentido tiene un valor de verdad, es decir, es verdadera o falsa, porque hace referencia a un determinado estado de cosas en el mundo. En este sentido, la proposición 'arte contemporáneo', está compuesta de un sujeto "arte" y su predicado "contemporáneo", que estaría indicando una cierta temporalidad del primero, y se refiere, en este caso, al arte del presente, al arte que nos es precisamente contemporáneo. Y, en este sentido, esta proposición será falsa si por ejemplo predicamos la contemporaneidad de una obra de arte renacentista.

Pero más adelante, luego de que Wittgenstein atravesara una transición radical en su pensamiento, ya no seguirá sosteniendo que una proposición deba tener un sentido perfectamente definido, ahora el significado de una proposición va a depender de su ubicación y funcionamiento en un juego de lenguaje (Tomasini Bassols, 2012). Wittgenstein nos advierte en sus *Investigaciones filosóficas* que una y la misma palabra pueden operar de manera distinta en diferentes juegos de lenguaje, es decir, que un mismo signo puede funcionar en un contexto como oración y en otro como nombre, o en uno como proposición y en otro como concepto (y a esto lo ejemplifica con la palabra 'fuego'). Esto es precisamente lo que ocurre con la expresión "arte contemporáneo" que unas veces es usada como proposición y otras como concepto, o también sucede que se usa de una y otra forma de manera indistinta, es por ello que muchas confusiones y prejuicios que se tienen respecto al "arte contemporáneo" como modo de producción, se debe en parte a un uso indebido del término, a una confusión o a una transición no consciente entre la proposición y el concepto.

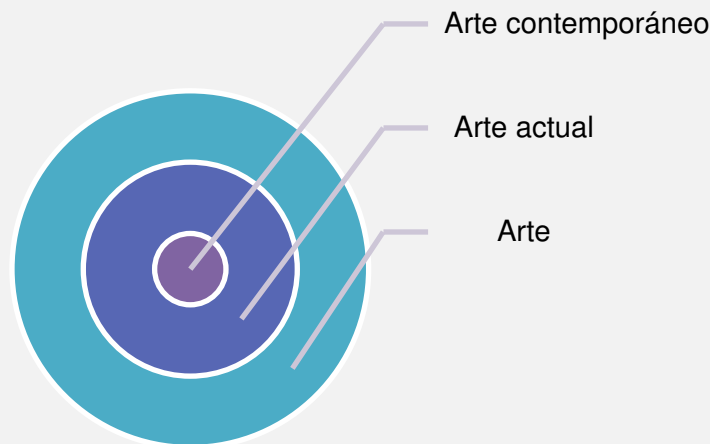
Por otro lado, al concepto "arte contemporáneo", no se lo puede pensar en función de un valor de verdad, de un concepto no decimos "es verdadero" o "es falso", decimos muchas otras cosas, pero no sería correcto atribuirle un valor de verdad, no decimos, por

MARÍA GALLO

Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo.

ejemplo, del concepto "silla" si es verdadero o es falso. Y esto es así porque en ellos mismos no está incluido un predicado, al decir "arte contemporáneo" hacemos referencia a un subconjunto dentro de un concepto más amplio: "arte". Este concepto se forma a partir de dos palabras, pero al hacer referencia a determinados tipos de prácticas artísticas, funcionan como una unidad terminológica. Aclaremos, la palabra es distinta del concepto, éste se enuncia, en la mayoría de los casos, a través de una palabra y, en este, a partir de dos. Entonces, el "arte contemporáneo" entendido como concepto, es distinto del arte que se produce en la Edad contemporánea, también es distinto del arte del Siglo XX y del arte del mundo actual. Porque, de la misma forma que lo que ocurre con el arte moderno, se desmarca de la temporalidad. La adición de "moderno" o "contemporáneo" añade una precisión a arte que no tiene que ver estrictamente con un tiempo y tampoco con un estilo, porque comprenden varios. Entonces hablaremos del "arte contemporáneo" como una unidad de sentido, y no como una proposición que indica una cierta temporalidad del arte. Al referirnos al "arte contemporáneo" como un concepto nos posibilita diferenciarlo de otro tipo de producciones. Será necesario insistir en esta unidad de sentido a la que hacemos referencia, es decir, al concepto "arte contemporáneo".

A su vez, el concepto "arte contemporáneo" puede ser sujeto o predicado en una proposición, por ejemplo, el decir de una obra de arte X que es una obra de "arte contemporáneo", esta proposición será verdadera siempre y cuando la obra en cuestión haya sido producida según la lógica del "arte contemporáneo". Esto, porque la extensión del concepto "arte contemporáneo" deja afuera otras obras de arte contemporáneo entendidas estas en un sentido exclusivamente cronológico. Identificar al "arte contemporáneo" como un concepto diferenciado implica también hacer un recorte dentro del concepto más amplio de arte y, dentro de éste, sería a su vez un subconjunto dentro del arte actual, es decir, dentro del arte que se produce en el presente, ya que comparte con éste la actualidad, ilustrado en un gráfico sería algo así:



Ahora bien, aclarada esta confusión nos equivocáramos si pensásemos que ya tenemos una parte del problema zanjado. Y es que ahora no podemos pasar sin más a intentar encontrar una definición de este concepto, porque, y este es uno de los problemas centrales con los que se encuentran los teóricos del arte, no hay una propiedad que le sea común al universo que delimita este concepto. Y esto es así porque, como enunciamos más arriba, no pensamos al concepto de un modo tradicional, en el sentido de una esencia.

El concepto “arte contemporáneo”

Luego de este intento de desambiguación y de reconocer la imposibilidad de arribar a una definición definitiva, de tipo esencialista, respecto al arte ni a ningún otro tipo de fenómeno, persiste aún la necesidad de precisar qué tipo de concepto es el arte contemporáneo, qué universo de objetos delimita esta noción, qué propiedades tiene; emprender esta tarea es necesario en vistas a facilitar la comunicación y poder responder a preguntas más pragmáticas como ser: ¿cómo identificar una obra de arte contemporáneo? ¿cómo distinguirla de otro tipo de producciones? Es abundante la literatura filosófica que podemos encontrar acerca del concepto “concepto”. Hoy estamos lejos de concebirlo al modo de la filosofía antigua, que entiende al concepto como un universal que define o determina la naturaleza de una entidad, a la que se denominó esencia o substancia (*ousía*) y como tal no representa sólo los caracteres comunes a un grupo de cosas, sino también la

forma o el *éidos* de ellas (Ferrater Mora, 2009).

Ahora bien, el concepto de 'concepto' que más útil nos es a los fines de este trabajo, es el proporcionado por Wittgenstein, quien combate la concepción esencialista del lenguaje a partir del concepto de "juegos del lenguaje". Al abandonar Wittgenstein en su segundo período toda intención de dar definiciones cerradas, se evita el problema de encontrar una definición acabada de lo que sea el arte en general y dentro de éste los distintos movimientos, estilos y períodos que incluye, como ser el arte contemporáneo. Para evitar el inconveniente de intentar buscar ese elemento común, el filósofo reemplaza la noción de "esencia" por la de "semejanzas de familia", éstas son las que establecen los límites entre los conceptos. Todos nuestros conceptos son, al igual que "juego", conceptos de semejanza de familia. Entonces, las cosas quedan clasificadas como pertenecientes a un mismo grupo porque comparten unos con otras ciertas características, pero ni todas ni necesariamente siempre las mismas (Tomassini Bassols, 2012).

La aplicación del método de los juegos del lenguaje posibilita una aproximación al arte completamente nueva, nos permite dar cuenta de cómo se expande este concepto hasta incorporar producciones artísticas que se alejan completamente de la concepción de arte que se tenía hasta entonces, nos permite ver que la búsqueda de una definición de arte, la pregunta por el *que*, por la esencia del arte, es una pregunta sin sentido. Gracias a este método los conceptos adquieren una nueva flexibilidad. Aprender un concepto es aprender a dominar el uso de una palabra, la cual tiene la posibilidad de ir ampliándose, por eso no tiene sentido fijar límites de antemano. Wittgenstein nos habla de la posibilidad de conceptos borrosos y nos dice en el parágrafo 71 de las Investigaciones Filosóficas:³

(...) ¿pero es un concepto difuso en absoluto un concepto? ¿Es una fotografía difusa en absoluto una figura de una persona? Sí; ¿puede siempre reemplazarse con ventaja una figura difusa con una nítida? ¿No es a menudo la difusa la que realmente necesitamos? (Wittgenstein, Citado en Barale, 2010).

³ Este párrafo fue tomado del trabajo publicado en coautoría con Sebastián Díaz (Díaz & Gallo, 2019): "El arte contemporáneo: un arte de razones". En Revista Resonancias. Revista de Filosofía.

Según esta concepción un concepto no necesita entonces de bordes nítidos o bien definidos, sino que la ambigüedad puede ser el meollo mismo de su significado (Barale, 2012). Para Wittgenstein los límites de los conceptos los trazamos para una finalidad específica, no se puede trazar el límite de un concepto de una vez para todas, porque estos están en constante evolución, evolucionan con la sociedad. Poseer un concepto es aprender a usarlo de manera correcta en un enunciado, esto quiere decir, que su significado no puede separarse del contexto en que es utilizado, es decir, que se legitima dentro de una práctica social determinada.

Entonces, una vez abandona la ilusión de encontrar una definición omnicomprendiva, esencial del arte contemporáneo, e incluso de cualquier concepto, podemos intentar la tarea de encontrar algunas características recurrentes (no todas, ni siempre las mismas) o, en términos wittgensteinianos, rastrear ciertos aires de familia. Una tarea de este orden es la que se propone hacer Andrea Giunta en la publicación *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?*, que elude la pregunta teórica por el qué y se aboca a la tarea más factible de identificar los síntomas del arte contemporáneo o, en otras palabras, una acumulación de sus rasgos posibles. A éstos los va enumerando a lo largo de su ensayo, mencionaremos algunos de ellos y agregaremos otros más que consideramos relevantes a la hora de identificar ciertos "aires de familia" de las obras de arte contemporáneo:

1- Con el arte contemporáneo *el arte deja de evolucionar*⁴. Esto en relación a lo que ya vimos anteriormente, que el arte contemporáneo se desmarca de la línea evolutiva del tiempo en la cual se venía ordenando prolijamente la sucesión de períodos y estilos de la historia del arte. Con el arte contemporáneo el arte ya no progresa, podemos decir que incluso tiene actitudes de tipo regresivas, en el sentido de que en muchas ocasiones vuelve su mirada atrás, el recurso de la cita es una constante en las producciones de artistas contemporáneos. A este desenlace de la historia progresiva del arte, Giunta lo ubica luego de que el arte conquistara su autonomía absoluta con el arte concreto, que ya no abstraía, sino que inventaba realidades nuevas.

⁴ Esto es pensando el concepto de evolución en el sentido especial que le imprimió la modernidad, es decir, como ideología del progreso.

MARÍA GALLO

Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo.

2- La teórica del arte registra como posterior a aquella conquista del arte concreto el momento en el cual *el mundo real irrumpe en el mundo de la obra*:

La violenta penetración de materiales y situaciones de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, la fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden (2014, 10).

Esta presencia material del mundo en el campo de la obra ya estaba presente en la vanguardia histórica, pensemos en el dadaísmo o el surrealismo, pero se generaliza con el arte contemporáneo. Un claro ejemplo de esta irrupción del mundo concreto y real en la escena del arte es la obra del artista argentino Alberto Greco y sus intervenciones que denominó *Vivo dito* o *Arte vivo*:

El arte VIVO-DITO es la aventura de lo real, el documento urgente, el contacto directo y total con las cosas, los lugares, las gentes, creando situaciones, lo imprevisible. Es mostrar y encontrar el objeto en su propio lugar. [...] La realidad sin retoque ni transformación artística (Alberto Greco, citado en Giunta, 2014, 93).



Alberto Greco, *Vivo dito*, 1963.

3- La presencia del mundo real (no utópico) en las obras, no sólo se da por la presencia de lo material, sino también de las relaciones que se establecen en él, el arte contemporáneo trabaja sobre esas relaciones, visibilizando las ya existentes o creando redes, grupos o eventos en los cuales se promueven nuevas relaciones. Este tipo de obras tienen como meta, nos dice el teórico francés Nicolas Bourriaud "construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente" (2008, 12), como un modo de pensar nuevos modos de habitar el mundo. Valeria González en el libro *En busca del sentido perdido* habla de una experiencia de arte relacional propuesta por tres artistas: Gabriel Baggio, Zoe Di Rienzo y Carolina Katz, a la misma la llamaron "Desde el alma", los artistas se propusieron ocupar un departamento deshabitado y convivir durante un tiempo determinado. Durante este tiempo propusieron a los invitados distintos tipos de experiencias, que iban desde presenciar una performance donde una artista relataba una selección de cuentos a asistir a una clase de tejido al crochet con la vecina de otro de los artistas.



Gabriel Baggio, Zoe Di Rienzo y Carolina Katz, *Desde el alma*, 2007.

Si bien consideramos que "lo relacional" no es transversal a todas las prácticas artísticas contemporáneas, ni llega tampoco a erigirse como paradigma del arte

contemporáneo, que es lo que propone Nicolás Bourriaud en *Estética relacional*; sí creemos que está presente y atraviesa muchas producciones actuales y que muchas propuestas que toman a las relaciones humanas como su objeto, actualizan la función crítica, así como el compromiso social y político del arte.

4- *El arte deja de ser un reflejo de la realidad.* Este es otro síntoma que identifica la teórica argentina, que es a su vez registrado por muchos teóricos del arte, y que se refiere al desplazamiento que se opera en el arte, que deja de ser un reflejo o el resultado de un contexto que le da sentido, ahora el arte crea contextos, interviene en la realidad. En este sentido, Giunta hace hincapié en la noción de situación y, para ampliar esta idea, cita a Juan Martín Prada, que registra este cambio de perspectiva operado en el arte contemporáneo, y sostiene que: "el arte optará por reflexionar en nuestro tiempo sobre las formas de habitar el mundo que hay, tal cual es, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones", y luego menciona que "no será más la tarea del arte, pues, la exploración de mundos posibles o la invención de nuevos lenguajes [...] sino tematizar de manera concreta el mundo que nos ha sido dado" (Prada citado en Giunta, 2014, 21).

Este rasgo se vuelve evidente en las instalaciones de algunos artistas, en las cuales el objetivo principal ya no es figurar un aspecto del mundo, sino crear o recrear un nuevo contexto con el propósito de reflexionar sobre alguna situación del mundo, un ejemplo potente de esto puede ser la instalación *S.A.C.R.E.D.*, del artista y activista chino Ai Weiwei, donde recrea la condiciones de su propio encarcelamiento en una cárcel de Pekín, con esta obra el artista hace énfasis en la pérdida de dignidad, la opresión y la humillación a la que están sometidos los prisioneros en aquellas condiciones, en las que se los priva de todo tipo de intimidad.



Ai Weiwei, S.A.C.R.E.D, 2011-2013.

Al respecto es interesante el aporte de Boris Groys, quien plantea en *La topología del arte contemporáneo* que las instalaciones constituyen la forma señera del arte contemporáneo. Sostiene que las instalaciones son un reverso de la reproducción, en el sentido de que establecen un “aquí y ahora” topológicamente bien definido, el ‘material’ de las instalaciones lo constituye el espacio mismo, a la vez que en ese espacio se revela la materialidad de la civilización en la que vivimos. Las instalaciones son producidas a partir de selecciones, de inclusiones y exclusiones, por lo que manifiestan el “aquí y ahora” de una determinada decisión (Groys, 2009), que puede tener la intención de visibilizar recuerdos, de señalar un aspecto de la realidad o un espacio de intimidad o, simplemente, de contar una historia. Con lo cual, este tipo de obras, hacen posible, según el autor, una restitución del aura, o en términos más precisos, la posibilidad de una experiencia aurática por parte del espectador. En este sentido, en tanto la instalación es una “presentación del presente”, una decisión que tiene lugar en un “aquí y ahora”, es lo que la vuelve una manifestación política, en tanto habilita un espacio donde se visibilizan distintos recortes del mundo que habitamos.

5- Otra característica -o síntoma- es la *continua presencia del pasado* en las producciones artísticas contemporáneas. Esta vuelta al pasado se da por diversos motivos y de muchas formas. Se retoma el pasado recurriendo a la historia del arte, como una forma de reflexionar sobre esas imágenes y confrontarlas con el presente; se analiza y

pone en cuestión la iconografía (retratos, pinturas que representan momentos de la historia, monumentos, etc.) que conforma el imaginario de la nación; se interpela o simplemente se muestran imágenes y objetos que sobreviven del pasado, que funcionan a modo de depósitos en los cuales se “sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad” (Giunta, 2014, 28), en este sentido es que cobran una particular relevancia los archivos.

El archivo nace del gesto por medio del cual protegemos la memoria, la resguardamos en algún soporte exterior al depositar en ellos recuerdos, elementos o documentos de todo tipo, al abrigo de la borradura, del olvido ineludible. El interés por los archivos y lo que Giunta denomina como el “giro memorialista” del arte contemporáneo, se puede entender como reacción a un pasado reciente traumático, como lo fue el holocausto o las dictaduras latinoamericanas, en tanto estos posibilitan visibilizar historias, voces y personas que de otro modo caerían en el olvido. En este sentido, muchas obras de arte contemporáneo actúan como verdaderos “dispositivos del recuerdo”, en tanto hacen emerger al pasado como memoria (Giunta, 2014). Muchos artistas trabajan a partir de esta premisa de salvaguarda del pasado, o como lo expresa Griselda Barale parafraseando a Walter Benjamin: “El arte contemporáneo tiene el pasado ante los ojos” (Barale en Barale & Gallo, 2018, 25), un ejemplo emblemático de este tipo de obras es la acción artística llevada a cabo por un grupo de artistas que se denominó *El siluetazo*, en la cual dibujaban y pegaban siluetas humanas distribuidas en el espacio público de la Plaza de Mayo, tal evento se produjo con la finalidad de evocar y visibilizar un pasado reciente y traumático, las siluetas evocaban a los treinta mil desaparecidos en mano de las fuerzas cívico militares instrumentadas por el gobierno de facto presidido por Videla.



Artistas varios, *El siluetazo*, 1983

Los artistas cuyas producciones asociamos a este concepto, trabajan a partir de restos y vestigios de historias pasadas que sobreviven en el presente y, a partir de distintas acciones que se repiten en las prácticas artísticas contemporáneas, como lo puede ser la acumulación, la colección, la recolección, etc.; esas "ruinas" son traídas a nuestro presente. Sin embargo, estas prácticas de archivo rechazan de modo absoluto la reconstrucción de una historia en el sentido de una representación o trama articulada (Garramuño, 2015), al contrario, el proceder de estas prácticas, su materialidad, ponen en evidencia su fragmentariedad y, a la vez que hacen visible otras historias, abren con ellas nuevas posibilidades a partir de las lecturas que provocan y así, la obra-archivo puede actuar como un portal posible entre un pasado incompleto y el futuro de la recepción (Gallo en Barale & Gallo, 2018).

6- La *relación que establece con el espacio* también se suma a la lista de los *topoi* del arte contemporáneo. Si bien las vanguardias históricas ya habían comenzado a explorar otras formas de relación con el espacio, esta búsqueda se profundiza notablemente con el arte contemporáneo. El arte contemporáneo trabaja con el espacio, tal es el caso de las instalaciones como vimos, de las performances y también de las producciones que se inscriben en el movimiento que se denominó *Land art*, un ejemplo que nos permitirá visualizar de modo más patente este rasgo es la obra del artista búlgaro Christo, quien realizó intervenciones monumentales en la naturaleza, en espacios públicos

MARÍA GALLO

Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo.

y monumentos emblemáticos, el artista realiza dibujos con tela en el paisaje, a estos los hace con la intención de señalar alguna división tácita, conflictos políticos o territoriales, crisis ambientales, desigualdades, etc.



Christo, *Valley Curtain*

Esta inquietud por el espacio se hace notar también en la presencia frecuente de cartografías en las producciones de artistas contemporáneos. Este recurso es utilizado con distintos fines, que puede ir desde un uso decididamente crítico, como lo es el caso cuando se muestran, crean o intervienen mapas para cuestionar divisiones geopolíticas, o como una forma de visibilizar territorios marginados o distintos tipos de conflictos territoriales. También se utiliza el modelo cartográfico como una forma de diagramar nuevas cartografías a partir de distintos tipos de relaciones y redes (Giunta, 2014), o como un modo de visibilizar historias e itinerarios personales, por ejemplo, el recorrido que una persona hace todos los días a su trabajo, e el itinerario que traza un vidrio roto al azar ubicado sobre un mapa, como lleva a cabo Jorge Macchi con su obra *Buenos Aires Tour*:

Buenos Aires Tour es un libro. Un libro que presenta el aspecto de una guía de turismo. Pero a diferencia de estas guías, con sus itinerarios por edificios y lugares importantes de una ciudad, mi libro plantea una ruta determinada por el azar, donde los lugares, los edificios y los objetos son insignificantes e incluso su existencia es

provisoria.

En esta obra vemos como el artista cuestiona la idea de una ciudad, tal como se la muestra, por ejemplo, desde un mapa orientado al turismo. En el recorrido trazado por Macchi, el artista desplaza el acento, de lo que se considera de interés turístico, cómo ser monumentos y edificios históricos, centros culturales y comerciales o restaurantes, etc., hacia lo carente de interés, hacia elementos marginados y efímeros, presentes en un lugar por puro azar y es, a partir de estos elementos, recolectados por ese itinerario trazado al azar, que crea un tour alternativo por Buenos Aires haciendo visible, de este modo, otros aspectos de esta ciudad. Esta obra nos muestra otra característica que podemos atribuir al arte contemporáneo, que es precisamente la conquista del espacio urbano, esta conquista de nuevos espacios en los cuales, y a partir de los cuales, se sitúa y produce el arte⁵, está vinculada asimismo a la crítica a las instituciones artísticas, que heredaron los artistas contemporáneos de los movimientos de vanguardia.

7- La obra de Macchi nos lleva a pensar otro rasgo presente en la poética del arte contemporáneo, que es *la presencia de la ficción*, no como recurso literario sino más bien *poietico*, es decir, como un modo de producción. Este recurso lo observa Inés Katzenstein en la obra de Macchi, y dice al respecto:

Como en Magritte, en Macchi las obras no se construyen a partir de un proceso de invención libre [...], sino de procedimientos de observación de la realidad y de un posterior traccionamiento de ésta hacia la ficción. [...] Vemos entonces la diferencia entre invención y ficción. La ficción, [...] no sirve a la invención, sino que opera a partir de la observación de los misterios inscritos en lo cotidiano. (2012, 31).

⁵ Esta conquista fue llevada a cabo también, y de un modo muy notorio, por los artistas urbanos, cuya producción se inscribe en lo que se denomina *Street art*.

MARÍA GALLO

Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo.



Jorge Macci, *Buenos Aires Tour*.

A este rasgo lo encontramos frecuentemente en algunas instalaciones, donde a partir de la recolección, acumulación o la creación de objetos y su disposición en el espacio o también en la sola presencia de un objeto -encontrado por azar o "rescatado" del pasado-, estas instalaciones u objetos son la excusa para contar una historia, que puede o no partir de situaciones de la vida real. En muchos casos las instalaciones nos remiten a la teatralidad, sólo que aquí no hay actores, o quizás sí, son los propios espectadores que devienen actores. La obra de Verónica Gómez nos sirve para ejemplificar esta característica, en *Laboratorio Baigorria S. A*, la artista trabaja con distintos tipos de objetos, los que encuentra por ejemplo en una habitación de huéspedes en desuso, a los cuales clasifica, analiza e interviene; a partir de ellos, de su disposición e intervención, la artista dispone los elementos a partir de los cuales pueden "leerse" múltiples historias, por lo cual se espera un papel activo del espectador, que tendrá que hacer también de autor.



Verónica Gómez, *Laboratorio Baigorria S.A.*, 2004-2006

8- El desplazamiento que registra Marchan Fiz que se da del arte objetual al arte conceptual -que da nombre a un libro de su autoría-, es algo que trasciende al Arte conceptual como movimiento, y que registra un giro que se produce en el arte contemporáneo y que pervive como síntoma del arte. Este desplazamiento se puede constatar en las nuevas manifestaciones artísticas que comienzan a sucederse a partir de la década del 70, en las cuales la materialidad de la obra pasa a un segundo plano, y llega incluso a ser prescindible, esto se torna evidente en prácticas artísticas como los happenings o las performances, pero también en obras realizadas a partir de materiales efímeros, cuya acotada durabilidad da cuenta de ese desplazamiento.

Estos cambios llevaron asimismo a que el oficio, considerado condición *sine qua non* de todo el arte precedente, ahora no lo sea, tal es así, que una práctica frecuente entre artistas es la de tercerizar la producción de su obra, con lo que se demuestra que vale más la idea que la ejecución. A esto lo podemos ver en el caso de los artistas que ya mencionamos como Ai Weiwei o Christo, y también es evidente en las producciones del artista argentino Leandro Erlich, en estos casos la complejidad y monumentalidad de la obra lleva a relegar en especialistas de distintas disciplinas la ejecución de la obra o de alguna de sus partes, con lo que el artista se convierte en muchos casos en un verdadero director de obra. En Tucumán, nos encontramos con el caso de Carlota Beltrame, cuya producción es conceptual, la artista trabaja a partir de episodios o aspectos de nuestra historia reciente y nuestra realidad cotidiana, los cuales plasma en objetos cuya materialidad y carga simbólica entran en tensión con el hecho al cual aluden. La elaboración de esos objetos requiere del oficio de distintos profesionales a los cuales Carlota apela para materializar su idea. A este procedimiento lo podemos ver en su obra "La utopía" en la cual evoca leyendas e íconos del universo político con el lenguaje sutilísimo de la randa.

9- De este modo la actividad del artista, su modo de producir, se desvincula del designio que la palabra "arte" arrastra desde sus orígenes etimológicos en la palabra griega *techne* o en su equivalente latino *ars*, que ataba la palabra arte a un saber-hacer, al dominio de un oficio o técnica. En la actualidad, y quizás desde el gesto provocador de

MARÍA GALLO

Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo.

Duchamp al otorgar el status de obra a un objeto cualquiera, muchos artistas elaboran sus obras a partir de objetos realizados por otros, también a partir del cuerpo de otros, o del espacio mismo. Lo que nos lleva a enunciar otro rasgo del arte contemporáneo, que es que en muchos casos el arte contemporáneo se vuelve *un arte de edición* (Giunta, 80), así lo percibe Nicolas Bourriaud que habla de los artistas de la posproducción y dice:

La pregunta artística ya no es ¿qué es lo nuevo que se puede hacer?, sino más bien: ¿qué se puede hacer con? [...] De modo que los artistas actuales *programan* formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo *dado*. (2009, 13).



Carlota Beltrame, La utopía, 2019,

10- Como último síntoma, Giunta señala la imposibilidad de referirnos a un lenguaje específico del arte contemporáneo, y sostiene que "es la idea de lenguaje y su bagaje normativo lo que pierde poder de definición. Los medios de creación artística se superponen, los materiales coexisten, dejan de ser específicos" (Giunta, 2014, 96). Elegimos este síntoma también para terminar nuestro *top 10*, porque es probablemente el que mejor ilustra el "espíritu"⁶ que subyace tras las producciones artísticas contemporáneas, en las cuales es posible encontrar pinturas, esculturas o grabados que responden a un lenguaje perfectamente delimitado, tal como se encontraban con el arte tradicional, ese

⁶ El uso que aquí hacemos de "espíritu" está desprovisto de connotaciones metafísicas, sino más bien lo usamos como una disposición particular, habilitada por una posibilidad que se da en nuestra época.

MARÍA GALLO

Qué, cómo o cuándo, modos de interrogar al arte contemporáneo.

"espíritu" al que nos referimos es justamente la libertad de la que goza el artista contemporáneo para elegir el medio que más se ajusta a lo que quiere transmitir.

Como estos, podemos enunciar muchos más síntomas, características, rasgos o cualidades del arte contemporáneo, pero debemos detenernos en algún momento porque, como dijimos, el concepto "arte contemporáneo" es un concepto abierto, por lo que un intento de enumerar todas sus cualidades o de alcanzar una definición omniabarcadora, es un intento frustrado de antemano. Pero, sí es un concepto susceptible de ser identificado y distinguido de otros, gracias a estos rasgos que -no todos, ni siempre los mismos- están presentes en las producciones de arte contemporáneo.

Bibliografía

- Agamben, G. (2008). "¿Qué es lo contemporáneo?" en *Qué es lo contemporáneo. Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*, Valderrama, M. (ed.). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Barale y M. Gallo (2019). *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- Danto, Arthur C. Después del fin del arte; Paidós: Bs. As., 2009.
- Danto, A. (2013) ¿Qué es el arte? Paidós: Buenos Aires.
- Ferrater Mora, J. (2009). Diccionario de filosofía. Ariel, Barcelona.
- Giunta, A. (2014). Cuando comienza el arte contemporáneo. Buenos Aires: ArteBa Fundación.
- Smith, T. (2012). ¿Qué es el arte contemporáneo? Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Tomasini Bassols, A. (2012). La superioridad del método de los juegos del lenguaje y las formas de vida. México D. F.: Universidad Veracruzana.
- Wittgenstein, Ludwig. (1999), Investigaciones filosóficas; Ediciones Altaya: Barcelona.

Recibido: 20/10/2021
Aprobado: 2/12/2021



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel



Reseñas



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

La contemporaneidad del pasado

Reseña: Premat, J. (2018). *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*, Macerata: Quodiblet.

Premat, J. (2021) *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Emiliano Rodríguez Montiel
(IECH, UNR-CONICET)
(rodriguezmontiel.e@hotmail.com)

En su libro *Non nova sed nove* ("no cosas nuevas sino de otra manera"), Julio Premat (lee la literatura argentina contemporánea –comparándola, en varios momentos, con su par francesa– partiendo de una premisa oximorónica: "lo actual es no serlo" (2018:48). Si en el año 2006 tanto Josefina Ludmer como Beatriz Sarlo diagnosticaban un emergente presentismo en aquellas escrituras que se presentaban como lo «nuevo», poco más de una década después, Premat advierte una inflexión temporal en sentido contrario: "una extraña impresión se me impuso: todo lo que leía me sonaba a repetición de otras lecturas, a hipótesis de otros tiempos" (2018:17). El presente contemporáneo de la narrativa argentina está cargado, advierte Premat, de pasado. Uno que no se quiere, aclaremos rápidamente, memorialista o historicista. Si no pocas poéticas del presente retornan hacia lo pretérito, no lo hacen con vistas a testimoniarlo o preservarlo. La presencia y usos del pasado en la literatura contemporánea escapa, señala Premat, de la musealización señalada por Andreas Huyssen (2001). De lo que se trata, por el contrario, es de enfatizar una constante en ciertas experimentaciones que se leen como innovadoras: lo «nuevo» no se encontraría ya, para estos escritores, en el ensayo de formas pretendidamente inéditas (más allá de la

carga ilusoria que porta en el fondo toda empresa que se anhele original), sino, paradójicamente, en la restitución consciente de viejas experiencias. De allí que Premat se proponga ensayar una lectura a contramano de la que procure el concepto moderno de «historia literaria»: “El panorama propuesto tiende a redefinir la historia literaria (...) según lo que Didi-Huberman denomina un modelo fantasmal de la transmisión” (2018:58). Y sigue: “El del arte sería el tiempo de los fantasmas, en el que se percibe más una supervivencia, una remanencia, un retorno de formas, que una transmisión hecha de imitación, inherente al modelo clásico en la historia del arte” (2018:58). Y de allí que, para efectuarlo, apele a una perspectiva “voluntariamente anacrónica”, esta es: la adopción de una óptica crítica que pone en el centro a dos escritores que rechazan a la cronología como principio explicativo de lo literario: Barthes y Borges (2018:18). Nominalizado lúdicamente como «Barges», este binomio propone en el interior de sus textos una temporalidad que hoy resulta fecunda para comprender la singularidad de ciertas producciones del presente. El común rechazo de ambos por conceptos netamente historicistas como epigonismo y escritura comprometida, la análoga pasión que los dos muestran por objetos, temas, problemas y estilos “en desuso”, así como un temor compartido por que el yugo de la actualidad –léase novedad, agenda, época– determine los sentidos y el valor de una literatura, supondrá, ante los ojos de Premat, un escenario más que propicio para el despliegue de su empresa crítica (2018:18). Esta es: evidenciar cómo el pasado, en el contexto de la literatura argentina contemporánea, “tiende a ser una innovación y una respuesta a los interrogantes del presente: el pasado como lo desconocido que vuelve y se redefine, no como lo idéntico” (2018:18). Una forma oximorónica que se resuelve en “vanguardias nostálgicas” y “tradicionalismos subversivos”.

En concreto, al reparar en el régimen temporal que cifra la literatura de hoy, Premat constata tanto un movimiento pendular (“del presente al pasado y, por vías inesperadas, retorno del presente”) como una posición paradójica (“alejamiento o rechazo de la época para, desde el sesgo o desde el margen, referirse de otra manera a ella, incorporándola o intentando transformarla”) (2018:48). Dos son los autores que le sirven como ejemplo para ilustrar, en el orden dispuesto, dichas imágenes: un argentino, César Aira, y un francés,

Pascal Quignard. El primero, se sabe, propone un retorno anacrónico a las vanguardias históricas, una vuelta hacia su potencia inventiva, su pensamiento y sus procedimientos, porque así, retomando las infinitas posibilidades que ofrece lo «viejo», puede que acontezca lo «nuevo»: para Aira, “hacer otra cosa es –afirma Premat– volver a hacer lo que ya estaba hecho” (2018:7) . El segundo, por su parte, emplaza imaginariamente su obra en el pasado al son de una boutade más que sugerente: “Espero ser leído en 1640” (2018:7). Poniendo en jaque la idea clásica de historia literaria, Quignard, sostiene Premat, busca el sentido de su literatura ya no en el mañana, sino en el ayer: “la proyección legendaria hacia un futuro reconocimiento se invierte: el porvenir, incluso el de la repercusión de la obra, está detrás. Ya no se escribe para la posteridad, se escribe para el pasado” (2018:7).

Los dos casos exhiben lo fértil que resulta la adopción de una perspectiva anacrónica a la hora de elucubrar un proyecto narrativo que se quiera innovador. El de Aira y Quignard no son, aclara Premat, casos aislados. Centrándose en la literatura argentina, Premat trama dos series que exhuman las tradiciones del pasado: por un lado, teniendo como modelo a Aira, habría una tradición “de la ruptura (la subversión, la originalidad, la vanguardia)”, y por el otro, teniendo como referente a Quignard, habría una tradición más canónica o “tradicionalista” (“retórica, temática, formal, «seria»”) (2018:54). No sin cierto viso de nostalgia, en la primera línea se alistan varios escritores que retoman, con modulaciones, propósitos y alcances diferentes, la tradición vanguardista: Héctor Libertella, Luis Chitarroni, Daniel Link, Damián Tabarovsky, Sergio Bizzio, Mario Ortiz, Félix Bruzzone y el ya mencionado Pablo Katchadjian (2018:49). Mediante gestos, poses, rupturas y operaciones estéticas que promueven un pensamiento refractario –contra el mercado, los estereotipos cristalizados en los medios, los conservadurismos dominantes en la cultura y los imperativos generales del quehacer artístico–, estas poéticas bregan por “una radicalidad formalista” que remite, “programática o pragmáticamente, a nombres y actos conocidos de las vanguardias más canónicas (los veinte, los sesenta)” (2018:49). De esto se trata, ante todo, esta línea: de adoptar, como motor para la invención, la promesa revolucionaria de las vanguardias, “de hacer de lo anterior un modo de comienzo” (2018:49).

Dicho esto, en su reciente libro, *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (2021), esta hipótesis en torno al uso anacrónico de las vanguardias en la narrativa argentina se complejiza y amplía, al punto de volverse la materia del libro en cuestión. Para empezar, el corpus mencionado se reorganiza periódicamente: replicando el modelo tripartito que Piglia utiliza para dictar su seminario en la Universidad de Buenos Aires en 1990 –Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh–, Premat distribuye el conjunto de autores arriba mencionados en dos series. La primera, de los años '90, concibe como figuras tutelares a las propuestas, bien disímiles entre sí, de César Aira, Héctor Libertella y Ricardo Piglia. La segunda, la más actual, escoge como avatares a las experimentaciones de Damián Tabarovsky, Pablo Katchadjian y Gabriela Cabezón Cámara. En seguida aclara que dicha selección es arbitraria y responde, más bien, a un recurso argumentativo, pues, insiste, bien podría haber optado por los Cuadernos de lengua y literatura de Mario Ortiz, o la novela de Luis Chitarroni, *Peripecias del no*, o Los topos de Félix Bruzzone, entre muchos otros textos y autores. El ensayo, por lo demás, propone un desarrollo exhaustivo, en su alcance y cavilación crítica, de los interrogantes y problemas delineados en *Non nova sed nove*, así como una exploración detenida en cada una de las literaturas referidas.

La pregunta “¿Qué será la vanguardia?” sirve, por un lado, afirma su autor, para sintetizar un postulado: “la vanguardia no es algo que conocemos y definimos una vez por todas, guardándolo en la estantería correspondiente de algún museo de la literatura; es, más bien, algo que sigue requiriendo definiciones y esfuerzos de comprensión” (2021:10). Pero también, agrega, “¿Qué será la vanguardia?” es ante todo una pregunta infantil, de sorpresa, extrañamiento e incompreensión: “Se trata de observar la vanguardia, intentar definirla, como si tuviésemos por primera vez ante ella, sin preconceitos, sin los esquemas históricos y las definiciones restringidas que acompañan toda enunciación del término” (2021:10). En tal sentido, “¿Qué será la vanguardia?” se asume como un interrogante preocupado no tanto por su identidad o definición (sus avatares conceptuales, sus devenires de sentido, sus problemas de denominación, si es “neo”, si es “post”, si es “retro”, etc.), sino por su historicidad, por lo que sigue siendo hoy eso que llamamos hace un siglo

"vanguardia" (en tanto contratiempo, anacronismo, utopía, fantasma, es decir, en tanto concepto en constante transformación temporal). Lo que importa, en otras palabras, no es ya el "qué" (la vanguardia como lo que fue, lo que terminó, lo que fracasó), sino el "cuándo", uno cuyo acento está puesto en un futuro imposible, o lo que es lo mismo, la dimensión paradójica –el imaginario temporal– de eso que a tientas, sin saber del todo, llamamos lo contemporáneo.

Bibliografía

- Contreras, S. (2002) *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Huyssen, A. (2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: FCE.
- Ludmer, J. (2006). "Literaturas postautónomas". Linkillo. Disponible en: http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html (última consulta: 15/08/2021)
- Sarlo, B. (2006) "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de vista*, n° 86, pp1-6.



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Normas para los autores

La presentación de un trabajo en *Rigel* implica:

Que no ha sido publicado antes ni paralelamente en ningún otro medio escrito, ni ha sido puesto en consideración en otra publicación.

La editorial de la revista se compromete a entregar un dictamen sobre la evaluación del trabajo recibido antes del término de tres meses.

Que todos y cada uno de los trabajos presentados a publicación serán revisados y evaluados por un sistema de arbitraje doble ciego: dos pares académicos en el área disciplinar correspondiente y por un tercero en el caso de empate. Todos los evaluadores son ajenos a la Revista *Rigel*.

Los trabajos pueden ser rechazados, aceptados o aceptados con modificaciones. Todos los trabajos que deban realizar modificaciones de contenido serán revisados.

La Revista *Rigel* se reserva el derecho de hacer modificaciones formales a los trabajos aprobados para su publicación con la sola finalidad de homogeneizar el formato del número de la revista.

La preparación de los trabajos:

La Revista *Rigel* recibe trabajos preferentemente en español pero también acepta trabajos en francés, portugués, italiano e inglés. Todos los trabajos deben presentarse en formato Word y enviados de modo adjunto por e-mail a la dirección: revistarigel@hotmail.com de acuerdo con los siguientes requisitos formales según las siguientes categorías:

Artículos y Traducciones:

Número de páginas: un máximo de 30 páginas y un mínimo de 12, incluyendo las notas a pie de página y la bibliografía.

Características de la página: tamaño A4, márgenes superior e inferior de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm.

Tipo, tamaño y espaciado de la letra: fuente *Times New Roman*, 12 puntos y espaciado de 1,5 a lo largo del cuerpo del texto. En el caso de las citas que excedan las 50 palabras deberán centrarse separadas del

texto, con un interlineado sencillo en 11 puntos. El interlineado anterior y posterior a la cita debe ser de 1,5.

Modo de citar y organizar la bibliografía: el manuscrito debe seguir las normas APA (nombre, año: número de página, ej: Eagleton, 2006:68) en el caso de los artículos. En el caso de las traducciones se deben respetar las formas de citación del original. La bibliografía debe ubicarse al final del artículo en orden alfabético de la siguiente manera:

Libros completos:

Apellido, Nombre/iniciales (comp./ed./dir. si es el caso) (año de la edición utilizada) [año de publicación original]. *Título*, trad. N. Apellido (de ser necesario), ciudad de publicación, país (de ser necesario): editorial.

Capítulos de libro:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del capítulo", en N. Apellido (comp./ed./dir.) *Título del libro*, lugar: editorial, páginas del capítulo.

Artículos de revistas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del artículo", *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas del artículo.

Reseñas:

Apellido, Nombre/inicial (año). Reseña de *Título de la obra reseñada* de N. Apellido, en *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas de la reseña.

Tesis sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). *Título de la tesis*, tesis de licenciatura/maestría/doctorado, Facultad, Universidad, Link (si existiese).

Presentación en congreso publicada en actas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título de la ponencia", en N. Apellido (comp./ed.) *Título de la publicación*, lugar: editorial, páginas de la ponencia.

Presentación en congreso sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título de la presentación", ponencia presentada en *Nombre del evento*, lugar de realización, fecha de realización.

Publicaciones y documentos online:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del artículo", *nombre de la publicación online*, vol., nº (si corresponde), páginas (si corresponde). Disponible en [www.dirección_exacta_donde_se_encuentra](#) (última consulta: dd/mm/aa).

Ó

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del documento", disponible en [www.dirección_exacta_donde_se_encuentra](#) (última consulta: dd/mm/aa).

La página de inicio del trabajo presentado debe seguir el siguiente

orden: el título del artículo centrado en negrita, el autor o autores, su filiación académica, los agradecimientos (si corresponden) y el e-mail del autor. Además, se debe especificar si el autor es estudiante de grado, posgrado, becario, docente o investigador. En caso de las traducciones se deben agregar los datos no sólo del autor del artículo, sino además los de el/los traductores. También, se debe indicar los datos de la edición original empleados para la traducción,

Las notas van a pie de página y numeradas por numerales arábigos y en fuente *Times New Roman* 11 puntos y espaciado simple. En el caso que la traducción incluya notas al final se debe respetar el original.

Los números de llamada a las notas de pie de página deben ser puestos después de todo signo de puntuación (por ejemplo, es correcto escribir: "(...) como dice Platón".¹ y no: "(...) como dice Platón¹."

El trabajo debe contar con un resumen tanto en inglés como en español y en el idioma original del artículo. El título de la colaboración también debe estar en inglés, español y el idioma de origen. Los resúmenes no deben superar las 130 palabras y una lista de 3 a 5 palabras claves no mencionadas en el título. También deberán estar en inglés, español y el idioma de origen.

No se aceptarán originales incompletos o que no cumplan con todos estos requisitos.

Reseñas:

La preparación de reseñas de libros:

Deben seguirse los mismos criterios formales descritos arriba, pero se limitan sus números de páginas según la siguiente clasificación.

Reseñas cortas: máximo 3 páginas y mínimo 2. Deben hacer una alusión general al contenido del libro. Su carácter será descriptivo e informativo.

Reseñas largas: máximo 8 y mínimo 6. En este caso el autor debe llevar a cabo una nota crítica de la obra. Se permite la inclusión de subtítulos. Su carácter será descriptivo e informativo pero además deberá incluir una valoración crítica de los contenidos.

Entrevistas y Conferencias:

A instancias de los intereses de Revista *Rigel* se publicarán entrevistas y/o conferencias, de destacados académicos e investigadores que sean relevantes y contribuyan a las discusiones en el campo disciplinar de la filosofía, el arte y la estética. Tendrán una extensión mínima de 3.000 y una máxima de 6.000 palabras. Deberán cumplir las

pautas formales arriba indicadas.

- **Contactos**

- **Revista *Rigel*:** revistarigel@hotmail.com
- **Director:** naim_garnica@hotmail.com
- **Editor Responsable:** horaciotarragona@hotmail.com