

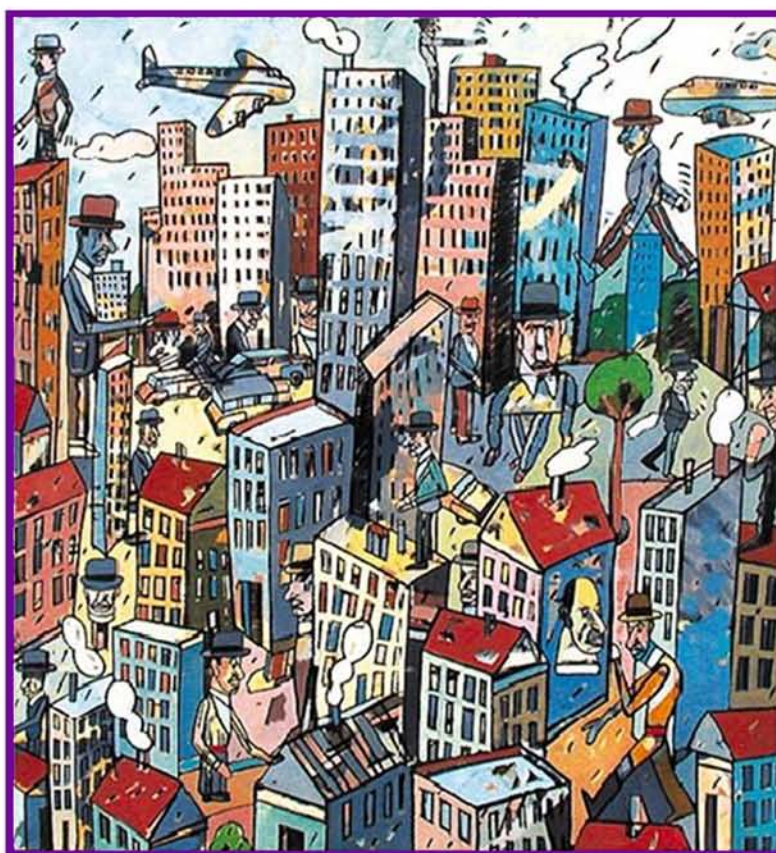
El BANQUETE de los DIÓSES

Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas

4

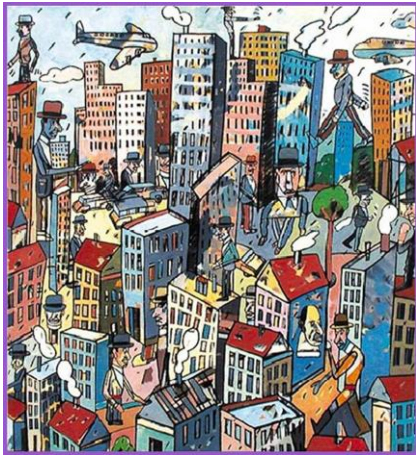
Dossier:

La tensión
estética-política
en el debate
filosófico actual



UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Revista El Banquete de los Dioses
ISSN 2346-9935 - Volúmen 3 - N° 4
Mayo 2015 - Noviembre 2015
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires - Argentina



*La Revista **El banquete de los dioses** se inscribe en el marco de la Facultad de Ciencias Sociales y el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Esta revista de periodicidad semestral figura en el portal de revistas académicas del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Se orienta a temáticas propias de la Filosofía y la Teoría Política contemporáneas, publicando artículos sujetos a las condiciones de referato doble ciego con el objetivo de difundir y debatir ampliamente resultados de investigación y aportes recientes a estas áreas del conocimiento. El contenido de la revista está dirigido fundamentalmente a especialistas, investigadores y estudiantes de posgrado.

Revista El Banquete de los Dioses

Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
Presidente J. E. Uriburu 950, 6to.
(1114) Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54) (11) 4508-3815
Fax: (54) (11) 4508-3822

E-Mail: info@banquetedelosdioses.com.ar



Sumario

Cuerpo Editorial	4
Dossier:	
La tensión estética-política en el debate filosófico actual	
La alegoría benjaminiana, desplazamiento estético-político. <i>Benjamin's allegory, aesthetic-political displacement.</i>	
Julio Paez	7 – 25
De fragmentos y cuerpos. Aproximaciones estético-políticas en Gilles Deleuze. <i>About fragments and bodies. Aesthetic-political approaches in Gilles Deleuze.</i>	
Miriam Lucero	26 – 48
Política de los restos. Modos de hacer comunidad en las prácticas artísticas colectivas argentinas. <i>Politics of the Remains. Building community in the Argentine collective artistic practices.</i>	
Paula Fleisner	49 – 69
La saga órfica en Blanchot: obra, deseo y muerte. <i>Blanchot and the Orphic saga: work, desire and death.</i>	
Noelia Billi	70 – 84
Rostros, pequeños retratos e identidad. Reflexiones en torno a los usos y tergiversaciones del método antropométrico fotográfico a propósito de los hechos de Trelew. <i>Faces, small portraits and identity. Reflections on the uses and distortions of photo anthropometric method with regard to the facts of Trelew.</i>	
Hernán López Piñeyro	85 – 98
Una promesa de felicidad: comunidad y belleza en el arte argentino del cambio de siglo. <i>A promise of happiness: community and beauty in Argentine art of the turn of the century.</i>	
Guadalupe Lucero	99 – 113



La “ninfa argentina”. La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la “parodiología” neobarroca: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher. <i>The “Argentinean nymph”. Eva Perón's image, from the pagan sanctification to the iconoclast gesture of neobarroco's "paradiology": a lecture from Warburg, Lévinas and Perlongher.</i>	
Pablo Ríos Flores	114 – 157
En torno de la imaginación: hermenéutica de una mise en scène. <i>Around the imagination: polyphony and contrasts.</i>	
María José Rossi	158 – 185
 Ismos	
La comunidad racional. El pensamiento de Zoran Đinđić durante la crisis de la ex Yugoslavia. <i>The Rational Community. Zoran Đinđić's Thought During the Crisis in the Former Yugoslavia.</i>	
Agustín Cosovschi	186 – 207
 Convergencias y tensiones	
Réflexions autour de la «part des sans-part»: Jacques Rancière à l'épreuve du terrain. <i>About the "part of no part". Testing Jacques Rancière in the field.</i>	
Valentine Le Borgne de Boisriou	208 – 225
 Reseñas	
Foucault. El coraje de la verdad.	
Luis Félix Blengino	226 – 229
Gago, Verónica. La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular.	
Natalia Ortiz Maldonado	230 – 233
Normas de Publicación	234 – 237



Equipo Editorial

Director

Marcelo Raffin

Comité editorial

Paula Biglieri
Paula Fleisner
Adrián Melo
Gabriela Rodríguez
Senda Sferco

Comité de Redacción

Luis Blengino
Omar Heffes
Alejandra Pagotto
Graciela Pozzi
Ramiro Riera
Natalia Taccetta

Diseño

Daniel Sbampato

Comité académico

Cecilia Abdo Ferez, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Irma Julienne Angue-Medoux, *Universidad Omar Bongo, Gabón.*

Cícero Araujo, *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CONPq) - Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CEDEC) - Universidade de São Paulo, Brasil.*

Mariela Avila Gutiérrez, *Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) - Universidad de Santiago de Chile, Chile.*

Bencherki Benmeziane, *Universidad de Orán, Argelia.*

Atilio Boron, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Carlos Contreras Guala, *Universidad de Chile - Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso, Chile.*

Mónica Cragolini, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Filosóficas Alejandro Korn - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Marie Cuillerai, *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Francia.*

Luís Antônio Cunha Ribeiro, *Universidade Federal Fluminense, Brasil.*

Sophie Daviaud, *Institut d'Études Politiques, Centre de recherche CHERPA (Croyance, Histoire, Espace, Régulation Politique et Administrative), Sciences-Po Aix-en-Provence, Francia.*

Emilio de Ipola, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Jorge Dotti, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Filosóficas Alejandro Korn - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Stéphane Douailler, *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Francia.*

Ricardo Forster, *Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Cristina Genovese, *Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.*

Eduardo Grüner, *Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Claudia Gutiérrez, *Universidad de Chile, Chile.*

Guillermo Hoyos Vásquez, *Pontificia Universidad Javeriana, Colombia †.*

Mónica Jaramillo, *Universidad de Caldas, Colombia.*

Sylvie Lindeperg, *Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Francia.*

Cristina López, *Universidad Nacional de San Martín, Centro de Investigaciones Filosóficas - Universidad del Salvador, Argentina.*

Fabián Ludueña Romandini, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Scarlett Marton, *Universidade de São Paulo, Brasil.*

Claudio Martyniuk, *Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Bjarne Melkevik, *Université Laval, Canadá.*

Susana Murillo, *Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Francisco Naishtat, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de La Plata, Argentina.*

Teresa Oñate, *Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.*

Elías Palti, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Centro de Historia Intelectual, Universidad Nacional de Quilmes - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Luca Paltrinieri, *Collège International de Philosophie - Centre d'innovation et de recherche en pédagogie de Paris, Chambre de commerce et d'industrie de Paris, Francia.*

Eduardo Peñafort, *Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.*

Beatriz Podestá, *Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.*

Jacques Poulain, *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Francia.*

Eduardo Rinesi, *Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina.*

Judith Revel, *Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Francia.*

Miguel Ángel Rossi, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Vicente Sánchez-Biosca, *Universidad de Valencia, España.*

Felisa Santos, *Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Diego Tatián, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.*

Verónica Tozzi, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigaciones Filosóficas Alejandro Korn - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.*

Patrice Vermeren, *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Francia.*

Susana Villavicencio, *Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Tuillang Yuing Alfaro, *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.*

La alegoría benjaminiana, desplazamiento estético-político.

Benjamin's allegory, aesthetic-political displacement.

Julio Paez *

Fecha de Recepción: 25 de abril de 2015

Fecha de Aceptación: 15 de mayo de 2015

Resumen:

El concepto de 'alegoría', para algunos escritores visuales contemporáneos como Buchloh y Bürger, es clave para comprender la producción artística actual (posmoderna, contemporánea o postvanguardista), por consolidarse como categoría rectora de sus temas o al menos por regirla mayoría de sus procedimientos. En estos sentidos, 'histórico' e 'interpretativo', la 'alegoría' es una guía invaluable para la interpretación de la historia del arte como del arte mismo y, por lo tanto, resulta importante cualquier reflexión estética que se haga cargo de la misma.

Sin embargo, desde hace tiempo, a partir de la importancia que le confirió Benjamin, dicha categoría dejó de pertenecer exclusivamente al 'ámbito estético' trasladándose a la 'esfera política', dicho deslizamiento provocó que quedaran desdibujados los límites entre las mencionadas disciplinas.

La presente propuesta intentará reflejar ese desplazamiento de la categoría de alegoría, desde la estética a la política, para presentarla como categoría clave de interpretación política, sin dejar de ser estética.

Palabras clave:

alegoría, estética, política.

Abstract:

The concept of 'allegory' for some visual, contemporary writers, as Buchloh and Bürger, is key to understanding the current artistic production (postmodern, contemporary or postvanguardista), to consolidate as the leading category of their subjects or at least the majority rule its procedures. In these senses, 'historic' and 'interpretation', the 'allegory' is an invaluable guide to the interpretation of the history of art as art itself and, therefore, any aesthetic reflection is important to take charge of it. However, for some time, from the importance given to it by Benjamin, this category ceased to belong exclusively to the 'aesthetic realm' moving to the 'political sphere', he said sliding caused remain blurred the boundaries between the disciplines mentioned. This proposal will attempt to reflect this shift from the category of allegory, from aesthetics to politics, to present it as a key political interpretation category, while remaining aesthetic.

Keywords:

allegory, aesthetics, political.

* Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Filosofía por la Universidad de Chile. Alumno Magister de Estética y Teoría de las Artes en Universidad Nacional de La Plata. Licenciado en Filosofía por la UNSJ. Profesor Asociado en Estética y Filosofía de la Historia, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación, FFHA. Profesor Titular de Antecedentes Filosóficos Contemporáneos, Departamento de Artes Visuales, FFHA-UNSJ. Profesor Asociado en Filosofía del Lenguaje, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación, FFHA-UNSJ. Correo electrónico: jpgaez9@gmail.com

Introducción

A fines de los años '30, Walter Benjamin expresó aquéllos límites desdibujados en *El París del segundo imperio de Baudelaire* cuando transforma a Baudelaire en el héroe que lucha, con la 'alegoría', por des-encubrir la sociedad capitalista y la esencia de la mercancía, pero ese conocimiento no será sólo teórico-estético sino también práctico-político cuando el resultado del mismo le sirve para pensar su propia época. En efecto, al situar la obra del francés en la existencia social de su época -oponiendo a la interpretación recibida la base objetiva de las condiciones sociales propias del momento²-, nos interpela a girar la vista hacia él mismo, para no descuidar 'sus propias condiciones objetivas' y cómo él se ubica en dichas condiciones. Esto lo advirtió Witte cuando lo entiende como el "crítico" que proyecta una imagen singular del pasado que une pasado y presente a través de la 'barbarie' así

“...Bonaparte, hombre de corte cesáreo, y el poeta que se refugia en el satanismo y en la ambigüedad son presentados por Benjamin como los precursores del terror fascista y del escritor al que ese terror fuerza al exilio...”³

Estos hechos también unen, prosigue el comentarista, a través de la idea de la derrota del proletariado, los años de 1848 y de 1918. De este modo el paralelo entre Luis Bonaparte y Hitler y entre Baudelaire y Benjamin se debe a condiciones sociales similares en 1848-1851 y 1918-1936. En ambos casos, esas condiciones descansan en la mercancía y en ambas situaciones la alegoría resulta ser clave tanto para la interpretación como para la praxis, descubriendo que la relación entre estética y política resulta ser necesaria en esta época de producción benjaminiana.

Sin embargo, esta situación no es novedosa, a pesar de la importancia de este período. Ciertamente esta no es la primera vez que Benjamin retoma la tradición

² Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa, 2002. 212.

³ Ibid., 216.

alegórica, en lo conceptual y metodológico, con la intención tanto de aplicarla a su propio presente (con una propuesta claramente política de dejarlo al descubierto), sino también de poner en jaque a la misma producción e interpretación artística, ubicándose con ello en la línea estética o política que une arte y vida.

Explícitamente, Benjamin rescata a la alegoría de su olvido (rescate histórico en el sentido convencional del término) en el *Trauerspielbuch*, a través de una producción artística pasada como el drama Barroco alemán, producción considerada menor y en desuso. Con ello el berlinés intenta complementar dicho rescate con una reflexión contemporánea que no sólo exhibiría a la alegoría como categoría base para la producción e interpretación del arte sino también ella destronaría las instaladas visiones simbólicas. Pero no solamente esto, en este escrito ya muestra que su perspectiva alegórica traspasa los muros del arte para instalarse en la vida misma, provocando consecuencias revolucionarias para su contexto, consecuencias políticas, ya que al asumir la complicidad entre la visión alegórica y la vida, que ofrece modos alternativos para interpretar y construir la realidad, Benjamin ponía en crisis a la misma “representación pasiva” y al “sentido común”, con una mirada activa, constructiva y política.

Por todo esto, se considera que un rescate estético-político de la alegoría benjaminiana, tal y como fue desarrollada en esta etapa germinal, no solamente brindaría un conocimiento conceptual de la misma noción y sus potencialidades estético-políticas, sino también dejaría al descubierto elementos que pueden ser útiles para su comprensión actual, actualidad que encuentra al berlinés como un referente obligado de la reflexión estética y política, aunque no lo haya sido en su época.

Esta profundización desglosará el análisis en cuatro momentos: un primer momento se desarrolla la importancia de la alegoría para el arte en oposición al símbolo, este análisis conceptual revela la teoría del conocimiento que ofrecen ambos modelos; en un segundo momento se argumenta sobre las bases ontológicas que sustentan los modelos implicados; en un tercer momento se muestra cómo los momentos anteriores se conjugan en el Drama Barroco; y un último momento se muestra cómo traslada su problemática al presente. En definitiva la intención que

persiguen estos momentos es descubrir el funcionamiento y las consecuencias de la mirada alegórica benjaminiana, en tanto expresión de una estética y una política que une arte y vida, consecuente con su representación del arte.

I. Alegoría en cuanto recurso estético

Para comenzar parece conveniente aclarar el concepto de alegoría en tanto categoría estética ubicada en contraposición a la noción de símbolo, siguiendo la descripción histórico-dialéctica realizada por el berlinés. Explícitamente la alegoría como recurso estético es trabajada por Benjamin en su tesis de habilitación, *El origen del drama barroco alemán*, para el análisis de este recurso Benjamin realiza una lectura crítica de cómo aparece en el Barroco y cómo es considerada por el Romanticismo y el Clasicismo para redescubrirla en su fecundidad y elevarla a recurso estético fundamental que destrona al símbolo del pedestal que ocupaba hasta ese momento en toda producción e interpretación estética.

Concluye que la degradación del recurso alegórico se debe a una interpretación errónea del mismo, heredada por la estética romántica que continuaba la tradición clasicista, pero también por una crisis interna del mismo concepto de alegoría porque su forma de ser pensada varía desde la Edad Media y el Renacimiento al Barroco. Es decir, en cierto sentido, había razones para entender la degradación que encuentra el berlinés para el mencionado concepto.

A pesar de ello Benjamin considera que su rescate es fundamental ya que puede exceder el límite de lo estilístico para convertirse en un modo de conocimiento privilegiado (filosófico), que tiene implicancias políticas, tal como lo expresaron y ejemplificaron los alegoristas barrocos. Pero para ello debe derrocar al símbolo basado en una concepción simbólica de la realidad, que invitaba al ‘estatismo’ y la ‘pasividad’.

Esta misma pasividad está reflejada en la noción del símbolo, sobre él, retomando a Creuzer, Benjamin dice:

“...De este modo él define la esencia del símbolo, cuya jerarquía y cuya distancia en relación a lo alegórico le interesa mantener, en función de los cuatro factores siguientes: «lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen, lo necesario», y a propósito del primero de ellos en otro pasaje hace la siguiente magnífica observación: «Ese carácter excitante y en ocasiones sobrecogedor tiene que ver con otra propiedad suya: la brevedad. Es como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura. Es un momento que moviliza todo nuestro ser... A causa de esa fecunda brevedad, ellos [los antiguos] lo comparan expresamente con el laconismo... En situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde un futuro rico en consecuencias que mantiene al alma en tensión, en los instantes fatales, los antiguos estaban a la espera de las señales divinas, a las que... denominaban *symbola*». Pero por otro lado al símbolo se le exige «claridad... brevedad... gracia y belleza», y en el primero y en los dos últimos de estos requisitos se manifiesta claramente una concepción que Creuzer comparte con las teorías del símbolo propias del Clasicismo. Se trata de la doctrina del símbolo artístico, que hay que distinguir, en cuanto el más elevado, del símbolo religioso, que es más restringido, y hasta del místico...”⁴

⁴Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 380.

Aquí Benjamin deja al descubierto la parálisis a la que obliga el símbolo al presentarse siempre fijo, compacto, e igual a sí mismo, mostrando un presente eterno. Por el contrario la alegoría tiene una diferencia ‘temporal’, Görres la describe como “... una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir...”⁵

Esta distinción es posible porque se ha roto algo en el símbolo, algo que era condición necesaria para ese quietismo, esto es la ‘unidad’ e ‘identidad’ de contrarios como: lo espiritual y lo material, lo infinito y lo finito, el significado y el significante, el espíritu y el objeto.⁶ Por ello en una teoría del conocimiento lo simbólico encarna una idea (revelación espontánea de un espíritu vivo e infinito), es decir anulación del concepto por la unión entre materia e idea.

Por el contrario, la alegoría es producto de la ruptura de aquella unidad, resaltando la ‘diferencia’ entre lo material y lo espiritual, lo infinito y lo finito, el significado y el significante, el espíritu y el objeto. Así el entendimiento alegórico tiene conciencia de imponer a la materialidad un espíritu que no le pertenece, entendiendo que es pura significación independiente del significante. Eso hace que se modifique la teoría del conocimiento con lo alegórico ya que ahora expresa un concepto, que bajo ningún aspecto es idéntico a una idea, con ello remarca la diferencia entre la materia, el concepto y la idea. Así la alegoría expresaría la ruptura entre ambos (materia-idea) por la intromisión de un tercer elemento: el concepto, el cual se ubica entre medio, intermediario de ambos suple la ausencia de unión.

⁵Ibid, p. 382.

⁶ “...Cada cosa dispone de su boca para poder revelar. Y en esto consiste el lenguaje de la naturaleza, gracias al cual cada cosa habla a partir de sus propias cualidades y continuamente se revela ella misma»⁵⁸. El lenguaje hablado es, por consiguiente, el dominio de la expresión libre, originaria, de la criatura, mientras que los caracteres escritos de la alegoría esclavizan a las cosas en los excéntricos entrelazamientos del significado. Este lenguaje, que en Böhme es el de las criaturas bienaventuradas y en los versos del *Trauerspiel* el de las criaturas caídas, se postula como natural no sólo en razón de su expresión, sino más bien de su misma génesis...” [Ibid., 423]

II. Alegoría en tanto expresión ontológica

Desde el análisis del concepto de alegoría, en oposición al símbolo, ya comienza a vislumbrarse el necesario desplazamiento del ámbito estético al ámbito de la política, al considerar las condiciones de quietud o movilidad, que imponen respectivamente los conceptos de símbolo y alegoría, y al posibilitar dos modos de conocer y actuar distintos.

Ahora bien esta distinción que se da en un plano teórico es posible porque también se da en un plano ontológico, vale decir que la alegoría y el símbolo responden a dos realidades y mundos inconmensurables. Estos mundos están claramente diferenciados en distintos escritos del pensador berlinés, relatos precedentes al *Trauerspielbuch*, como “La felicidad del hombre antiguo”, “Sobre el programa de filosofía venidera” o “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”.

Así Benjamin tiene bien clara la dicotomía antigüedad-modernidad, en este sentido, se puede citar la opinión benjaminiana expresada en la felicidad lograda por el ‘hombre antiguo’⁷, felicidad que lo une a un sentido de totalidad, felicidad que el hombre moderno ha perdido porque ha perdido todo sentido de la vida. Por otro lado, en su temprano ‘proyecto de filosofía’⁸ denuncia la construcción de una maravillosa filosofía como la kantiana pero lamentablemente sobre una ‘experiencia inferior’, experiencia sustentada por la cosmovisión burguesa. Por tanto Kant y su Filosofía transformaría en experiencia universal una experiencia particular y la razón vendría a ocupar el lugar que en otrora ocupara lo divino, para sustentar esta búsqueda de “sentido” por parte de la modernidad, baste sólo mencionar como ejemplos la filosofía de la historia kantiana y posteriormente la justificación histórica realizada por Hegel.

⁷ Ver Benjamin, Walter. *La felicidad del hombre antiguo*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

⁸ Ver Benjamin, Walter. *Sobre el programa de filosofía venidera*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

Ahora bien esta ruptura realizada en la modernidad, ruptura entre una posición simbólica y otra que intenta suplirla, dejando sólo fragmentos que han de ser necesarios reconocerlos para aplicar una reconstrucción alegórica, ya estaba expresada en su temprana filosofía del lenguaje, de profunda raigambre teológica, allí manifiesta dos concepciones de lenguaje.⁹ Un lenguaje casi divino, capaz de expresar, traducir, dar sonido al lenguaje mudo de las cosas, capacidad dada por la deidad para poder ‘nombrar’ lo innombrable por sí mismo y que siempre está a la espera de ese nombrar. Frente a ese lenguaje paradisiaco Benjamin opone el lenguaje instrumental que es un lenguaje que se distancia de aquel nombrar original que se movía en el ámbito de lo simbólico. Ante esto sólo le queda a la naturaleza el lamento, la distancia y el extrañamiento ante lo humano. Pero esto no quiere decir que detrás de ese lenguaje instrumental no quede la oportunidad para retornar a aquél lenguaje denominador, que traducía el lenguaje mudo de las cosas. Aunque esa oportunidad no la ofrece el lenguaje instrumental entendido como un signo, distinto del objeto y del sujeto, impotente ante la soberanía de estos dos. Por el contrario el lenguaje adquiere una importancia fundamental para la interpretación alegórica, pero para esto es necesario que sea interpretado como fragmento de aquella detonación del mundo simbólico y del lenguaje denominador, sólo a partir del fragmento es posible el trabajo alegórico.

De este modo lo ‘fragmentario’ cobra a estas alturas un lugar central ya que sólo desde él es posible hacer y pensar una nueva filosofía con intenciones de totalidad. El fragmento en el *Trauerspielbuch* es expresión de la ruina, la caducidad, la naturaleza efímera, fragmentada, decadente, con su historia cargada de transitoriedad y dolor. Así ante la idea de totalidad y vida presente en lo simbólico, Benjamin destaca un conocimiento basado en lo muerto, en los escombros en lo ruinoso. Sólo a partir de este reconocimiento está la esperanza de construir algo nuevo.

⁹ Ver Benjamin, Walter. *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

Esta interrupción se hace de manifiesto en el Barroco Alemán, cuando eleva a primer término a la alegoría, pero lo hace justamente porque la misma trae a la conciencia la consecuencia de la violencia de la Guerra de los Treinta años, entre protestantes y católicos, que sólo deja fragmentos y a partir de ellos es posible aplicar la reconstrucción alegórica de ese mundo abandonado por los dioses. Así frente a la mirada esperanzadora realizada por la modernidad, el Drama Barroco mira la cara al sufrimiento y desconfía de todo posible mirar optimista que pretenda una reconstrucción racional de un significado supletorio del sentido perdido con la modernidad.

III. Alegoría en cuanto categoría histórica

Como se viene desarrollando la ruptura del sentido y la unidad es algo que para Benjamin ya se produjo con la Modernidad¹⁰. El hombre antiguo vivía en un plexo de sentido, en la totalidad: su vida, su mundo, su universo, todo tenía sentido, él se sentía parte de ese todo; en cambio con la llegada de la Modernidad el hombre se independiza de ese universo, se refugia en su interior, tratando de suplantar la pérdida con nuevos conceptos como los de racionalidad, ciencia o progreso, pero detrás de estos placebos estaba un hombre que había sido escindido y sufría una separación de la naturaleza. Esto es lo que deja al descubierto el ‘Drama Barroco’, un mundo en el que Dios se ha retirado y la alegoría sería la mejor forma de vérselas con la búsqueda y creación de sentidos.

Por ello, para que se dé la obra y la interpretación alegórica debe darse tanto la idea de que en la realidad no hay un sentido (tal como lo aseguraba Dios y lo expresaba el símbolo) y eso produce dolor. Ante esta certeza el arte puede servir para crear sentidos que ayuden a conocer y soportar la vida y postular nuevas realidades inclusive mejores que la existente. El *Trauerspielbuch* es expresión de esa conciencia,

¹⁰ Ver Benjamin, Walter. *La felicidad del hombre antiguo*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

él ya plantea que no hay un más allá¹¹ y todo se tiene que resolver en el más acá: sus personajes son mundanos, son criaturas, como el rey el señor de las criaturas (sean malos o buenos, tiranos o mártires), la caída de éste es sólo ejemplo de que inclusive el más poderoso cae como todo, todo está sujeto a la caducidad, a la inmanencia y a la muerte. Así puede expresarse la nueva realidad:

“...Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación. El alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso caracteriza al nuevo drama en toda Europa, pero la huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana...”¹²

Por lo que, y esto es una diferencia con la antigua tragedia, el Drama Barroco no provoca “luto”, sino que el luto es expresión de lo que acontece en la existencia, el sentimiento de luto que envuelve a los espectadores no necesita de ese espectáculo para que sea provocado, sino que el mismo forma parte de su vida y su existencia,

¹¹ “...El hombre religioso del Barroco tiene tanto apego al mundo dado que se siente arrastrado con él hacia una catarata. No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violencia...” [W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 269]

¹²Ibid, 285-286.

ante un mundo que ha perdido el sentido. La única salida es la muerte, salida a la cual lleva inevitablemente el destino, ella es la única que puede expiar la “culpa” natural producto del estado creatural. Por ello otra condición de posibilidad alegórica es que el público del Drama Barroco sea triste, ya que es un espectáculo para tristes y de tristes, este ‘desgano vital’ es propio del estado melancólico.¹³

Pero la fatalidad expuesta en el drama barroco que se identifica con la fatalidad de la existencia no sólo se hace presente en los individuos, también se da en las cosas, el mundo está sujeto a esa fatalidad, a la caducidad a la muerte; todo esto es un saber develado al melancólico, porque todo este conocimiento produce melancolía ésta es la expresión del Drama Barroco, éste es el resultado del abandono de la divinidad y de la falta de sentido. Pero también la melancolía es traicionera ya que “...Traiciona al mundo... y lo hace justamente por mor del saber...”¹⁴ Pero su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas.

IV. Alegoría en tanto categoría contemporánea

De este modo, el drama barroco no es manifestación de una idea, no expresa ninguna esencia, porque nada de ese mundo podía serlo. Nada podía expresar esa relación directa entre manifestación e idea, porque la garantía para que eso sucediera (lo divino) había abandonado por completo el ámbito creatural.¹⁵ Así la alegoría sólo puede significar un concepto general, no una idea encarnada y hecha sensible¹⁶, y en

¹³ Estado que Susan Sontag atribuye al mismo Benjamin en Sontag, Susan. *Bajo el signo de saturno*. Bs. As.: Debolsillo, 2007.

¹⁴ Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006.447.

¹⁵ “...Pero la alegoría –y demostrarlo es la misión de las páginas siguientes- no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura...” [Ibid, 379]

¹⁶ Ibid, 381.

este sentido aporta más al método filosófico que expresó en su “Prólogo epistemocrítico”, entendiendo que los conceptos no son ideas, sino que un conjunto de ellos pueden expresar una idea, estableciéndose así una distancia mediada por el “concepto” entre la “empiría” y la “idea”. Como se afirmó esta incapacidad de los objetos a expresar las ideas tiene su raigambre teológica, tal como lo manifestara en el escrito que trata sobre el lenguaje¹⁷, la caída de la criatura también genera la culpa que impide el poder nombrar original.¹⁸ Por todo esto la alegoría es la mejor capacitada para expresar la existencia barroca desde la humildad del concepto:

¹⁷ Ver Benjamin, Walter. *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

¹⁸ “...Estas improvisaciones religiosas prepararon el suelo de la Antigüedad para la recepción de la alegoría: pero ésta en sí misma es simiente cristiana. Aun así, para la conformación de este nuevo modo de pensar fue decisivo el hecho de que en el círculo de los ídolos, tanto como de los cuerpos, debía aparecer palmariamente asentada no sólo la caducidad, sino la culpa. Pues es la culpa la que impide a lo alegóricamente significativo encontrar en sí mismo lo que es el cumplimiento de su sentido. La culpa es inherente no sólo al que considera de modo alegórico, el cual traiciona al mundo por mor del saber, sino también al objeto de su contemplación. Esta concepción, fundada en la teoría de la caída de la criatura, la cual arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda *alegoresis* occidental, enteramente distinta a la retórica oriental de esta expresión. Como es muda, la naturaleza caída se entristece. Ahora bien, aún más hondamente penetrará en la esencia de la naturaleza la inversión de esta frase: su tristeza la hace enmudecer. En todo luto hay una tendencia a prescindir del lenguaje, y esto es infinitamente mucho más que la incapacidad o la aversión a comunicar. Lo triste se siente así totalmente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado —por más que aquel que nombre sea un igual a los dioses y un bienaventurado— quizás aún siga siendo un barrunto del luto. Pero cuánto más no ser nombrado, sino sólo leído, leído inseguramente por el alegórico, y tan sólo por éste devenir altamente significativo. Por otra parte, cuanto más cargadas de culpa se percibían tanto la naturaleza como la Antigüedad, tanto más perentoria se volvía su interpretación alegórica en cuanto la, pese a todo, única salvación aún verosímil. Pues en medio de aquella degradación consciente del objeto, la intención melancólica mantiene, y de modo incomparable, la entera fidelidad a su ser cosa. ...” [Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 447]

“...Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad 'simbólica' de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *physis* y el significado. Pero si la naturaleza siempre ha estado sujeta a la muerte, viene a ser igualmente de siempre alegórica. El significado y la muerte han madurado en el despliegue histórico tanto como, en el estado de pecado de la criatura excluida de la gracia, se compenetraban estrechamente en cuanto gérmenes. ...”¹⁹

De este modo al romperse la unión significante-significado, al encontrarse con los restos dejados por la decadencia, por la muerte²⁰, sin ninguna referencia a la

¹⁹Ibid, 383.

²⁰ “...Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imponerse enérgicamente la alegorización de la *physis*. Por

totalidad orgánica, cada cosa o persona podía significar cualquier otra, de un modo totalmente arbitrario, rompiendo con ello la continuidad. El material de la alegoría, con el cual trabaja el melancólico, el triste, es el dado por la existencia y por su mirada sobre la existencia, existencia que sólo deja restos, fragmentos que de algún modo han de ser reconstruidos sin la altanería de querer identificarlos con las ideas o con un sentido único.²¹ Así en la alegoría reside el malentendido y la ambigüedad, y no puede ser otra cosa que eso que deviene de la historia entendida como decadencia, como ruina.

“...Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca. Pues es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce, a la espera permanente de un milagro...”²²

ello, los personajes del Trauerspiel mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres... Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres. No sólo con la pérdida de los miembros, no sólo con las habituales alteraciones del cuerpo que envejece, sino con todos los procesos de eliminación y purificación, lo cadavérico se desprende trozo a trozo del cuerpo. Y no es casual que justamente el pelo y las uñas, que en cuanto muertos se le cortan al vivo, continúen creciendo en el cadáver. En la *physis*, en la *mneme* misma, hay un ‘memento mori’ siempre en vela; la obsesión barroca por la muerte resultaría sin duda totalmente impensable si no fuera más que consecuencia de una reflexión sobre el final de la vida humana...” [Ibid,439]

²¹“...Tal mirada es penetrante todavía en la Descripción del torso de Hércules en el Belvedere de Roma de Winckelmann, donde lo recorre trozo a trozo, miembro a miembro, y esto en un sentido nada clásico. No por casualidad esto se realiza con un torso. Así, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad. Pues el *éidos* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca. En las áridas *rebus* resultantes hay una clarividencia aún accesible al que rumia confuso. ...” [Ibid, 394-395]

²²Ibid, 397.

De este modo, la alegoría podía de alguna manera ser una técnica que permitía la salvación, la redención, en un mundo abandonado por los dioses, de una existencia condenada a la desaparición desde la mirada atónita y consiente del último suspiro.

Todo este saber Benjamin lo aplicaba a la misma labor crítica, hablándoles a sus contemporáneos les exigía una mirada alegórica sobre las obras pasadas. De este modo la misma crítica debe tener conciencia de la caducidad de las obras, claro que la idea benjaminiana de crítica no es la que comúnmente se entiende²³, para Benjamin la crítica se dará con el tiempo, con la muerte de la obra, la crítica sabrá recoger lo que aún vive de aquélla, lo inexpressivo, la verdad de la obra, en este sentido el berlinés no abandona viejas posiciones sobre este saber que rompe los límites de los saberes convencionalmente aceptados.²⁴

Este concepto de crítica es la ligazón que permite unir distintas épocas, así cuando Benjamin analiza el ‘Drama Barroco’ lo hace porque el tiempo hace posible la conversión de contenidos factuales, contenidos muertos, en verdades que hablen al presente.²⁵

²³“...crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa. Esta transformación de contenidos fácticos en contenido de verdad hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en el que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la construcción alegórica del *Trauerspiel* barroco se perfilan de siempre claramente tales formas ruinosas de la obra de arte salvada...” [Ibid, 401]

²⁴ Ver Benjamin, Walter. *El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006.

²⁵“...Las alegorías envejecen, pues lo chocante forma parte de su esencia. Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero éste no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría. Pues

“...Sólo por eso puede o, más aún, debe la exposición ceñirse tan insistentemente a la armazón alegórica de esta forma, por cuanto solamente en virtud de ésta se asimila el *Trauerspiel* como contenido el material mediante el cual le nutren las condiciones históricas de su tiempo...”²⁶

Por todo esto la postura benjaminiana no puede nunca estar a favor de una concepción que aísle al objeto estético de la vida, porque inclusive aunque se trate de una obra del pasado las consecuencias del análisis llegan al propio presente del berlinés, presente atravesado por los restos de la derrota en la Gran Guerra y por la crisis de la República de Weimar. La conciencia de los fragmentos que dejan estos acontecimientos hace que el berlinés proponga una nueva función para el arte que, unido a la visión alegórica, sea constructor de mejores realidades.

Conclusión

Llegado a este punto parece en principio importante explicitar la idea que tiene el berlinés del arte. Desde sus primeros escritos²⁷ se refiere a éste a partir la distinción de dos modelos: por un lado el ‘arte por el arte’, concepción ligada a la tradición que él califica de burguesa, cuya característica es un arte descomprometido y narcótico de las potencialidades políticas; por otro lado antepone el ‘arte para nosotros’ que, identificándolo con el colectivo juvenil, reclama un arte comprometido con la realidad, con la vida, un arte que cambie las situaciones de injusticias y que aspire a

ésta es un esquema, esquema que es objeto del saber, sólo en cuanto algo fijo inalienable de él: tanto imagen fijada como signo que fija. El ideal de saber propio del barroco, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran su monumento, queda cumplido en el ideograma. Casi tanto como en China, éste es, en cuanto imagen, no signo de lo que sólo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser sabido. Este rasgo dio también lugar al inicio de una autorreflexión de la alegoría en el caso de los románticos. ...” [Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 402-403]

²⁶Ibid, 436.

²⁷ Ver Benjamin, Walter. *Diálogo sobre la religiosidad del presente*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

crear conciencia. En definitiva el arte tendría una función de “ocultar o desocultar la realidad”. Benjamin se comprometió desde el inicio de su producción hasta el final de la misma con esta segunda idea de arte, por lo que el ‘concepto de alegoría’ presente en su *Habilitationsschrift* respondería también a este modelo. Modelo que sigue la tradición encomendada por Nietzsche que une el arte a la vida oponiéndolo a reflexiones y residuos de reflexiones modernas que aíslan la vida artística de su contexto de producción, al presentarla como mero ejercicio imaginativo sin ningún contacto con la vida. La consecuencia de la postura benjaminiana es que la alegoría está unida a un momento histórico particular, pero también al momento histórico en el que está siendo recuperada con la intención de cumplir determinados fines políticos.

Ahora bien si se tiene como presupuesto que el arte debe servir para desocultar la realidad esto a su vez tiene como hipótesis que la realidad no está bien ni para el joven del movimiento juvenil ni para el joven que quiere habilitarse, en aquel momento la rebelión era contra la familia, la educación y la sociedad, en este momento contra la sociedad y el saber académico. Estos momentos eran consecuencia, desde la perspectiva benjaminiana, del proyecto moderno, en otras palabras este proyecto como luego concluirá en sus conocidas ‘*Tesis de la historia*’ lo que produce son ruinas ocultas por una visión positiva de la historia y del presente, expuesto como el mejor de los mundos posibles y basándose en el capital lo que hace es crear una nueva fantasmagoría, generadora de sentido.

Esta realidad, sustentada en el proyecto moderno, es la que hay que cambiar pero para ello previamente hay que tener conciencia y el arte debería ayudar a esa toma de conciencia. La conciencia de esa realidad es otra condición que hace posible tanto la producción, recepción y crítica alegórica, porque sólo desde esa conciencia es posible romper el isomorfismo entre significante y significado. Cuando la obra de arte expresa la unión indisoluble entre éstos la realidad cobra un sentido único que hace imposible el reconocimiento de la alteridad y de la posibilidad, y así el arte no crea conciencia crítica muy por el contrario ayuda a solidificar lo establecido.

Este modelo no termina en esta etapa juvenil sino que se mantiene constante en toda su producción, como se ha observado el *Trauerspielbuch* es un claro ejemplo

de esa posición que encuentra en la alegoría la posibilidad de exceder los límites literarios y ser expresión de la construcción de un presente posible, tal como también lo expresó al final de su vida con las *“Tesis de la historia”*. No se puede dejar de mencionar el aporte que le ofrecen las vanguardias a la idea de reconstruir un posible mejor, en particular el surrealismo y el constructivismo están presentes en un texto contemporáneo a la tesis del Barroco²⁸, libro que se basa precisamente en los fragmentos del pensamiento. Pero el hecho de que la corriente surrealista una en un principio arte y vida, no queda exenta de que en el futuro se transforme en algo inofensivo, tal como denuncia el berlinés en 1929²⁹, es decir que el arte comprometido también puede caer en su contrario y ante esto hay que estar atento. También este modelo de arte está presente en el rescate que hace de Baudelaire en tanto alegorista ubicado en el umbral entre lo viejo y lo nuevo, el francés cómo él, a través de la alegoría, logra oponerse a lo moderno y conformar una alternativa a partir de aquello que lo moderno desecha.

Todos estos son claros ejemplos de que Benjamin nunca abandonó la idea de que el arte y la vida no podían transitar por caminos separados, quizá más claramente se ve esto en su periodo más marxista después de 1929. Un resumen de la oposición entre lo alegórico y lo simbólico está en su texto de estética más conocido³⁰, cuando divide el arte aurático y el postaurático, entre un arte simbólico y un arte podría ayudar a producir un cambio, tal como lo hace la alegoría, en un intento desesperado por apropiarse de los medios técnicos y sacarlos de la mano del capital y del fascismo. Hay que recordar que el paso del arte aurático al postaurático no supone la eliminación definitiva de lo simbólico, sino que éste se hace presente en el ‘arte por el arte’, en el arte autónomo que ya tenía un sustento teórico fuerte con el ‘desinterés’ kantiano, y que en el nuevo ámbito político es utilizado por el fascismo y por el

²⁸ Benjamin, Walter. *Calle de dirección única*, Obras libro IV/vol.1. Madrid: Abada, 2010.

²⁹ Ver Benjamin, Walter. *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

³⁰ Ver Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Obras. Libro I / vol. 2. Madrid: Abada, 2008.

capitalismo. Tanta es la importancia de la alegoría en el pensamiento benjaminiano que no sólo la proyecta junto al *Trauerspielbuch* en sus *Curriculum*³¹, sino también en el proyecto inacabado de los Pasajes.

Por todo esto la alegoría en tanto medio privilegiado de conocimiento expone una Estética y una Filosofía con profundas intenciones políticas, para un presente que se revela como desolador.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Obras. Libro I / vol. 1*. Madrid: Abada, 2006.
- Benjamin, Walter. *Obras. Libro II / vol. 1*. Madrid: Abada, 2007.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de saturno*. Bs. As.: Debolsillo, 2007.
- Benjamin, Walter. *Obras libro IV/vol.1*. Madrid: Abada, 2010.
- Benjamin, Walter. *Obras. Libro I / vol. 2*. Madrid: Abada, 2008.
- Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa, 2002.

³¹ Ver Benjamin, Walter. *Curriculum vitae II y Curriculum vitae II*, Escritos autobiográficos. Madrid: Alianza, 1996.

De fragmentos y cuerpos. Aproximaciones estético-políticas en Gilles Deleuze. About fragments and bodies. Aesthetic-political approaches in Gilles Deleuze.

Miriam Lucero *

Fecha de Recepción: 15 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 15 de abril de 2015

Resumen: *En el presente artículo intentaremos, a partir de la problematización de la posibilidad de una estética deleuzeana, articular los conceptos de “fragmento” y “cuerpo” en su producción. Bajo la hipótesis de que la insistente fragmentación de los cuerpos advertida en sus primeros textos como una de las derivas de la modernidad, resultaría más adelante la piedra de toque para una política-estética de resistencia. Así, frente a la modulación constante e infinita de la sociedad de control, el arte asume la posibilidad de resistencia y subversión en la medida en que puede constituir cuerpos colectivos otros o mundos posibles. Si bien ambos han sido objeto de diversas investigaciones, la perspectiva propuesta implicaría no sólo un aporte a su teoría de la sensibilidad sino una aproximación política en conexión con el advenimiento de la “sociedad de control”.*

Palabras clave: *estética, política, fragmentos, cuerpos.*

Abstract: *In this article we, from the question posed by the possibility of a Deleuzian aesthetics, articulating the concepts of "fragment" and "body" in its production. Under the assumption that the persistent fragmentation of the bodies warned in his first texts as one of the aberrations of modernity, it would be below the touchstone for political - aesthetic resistance. Thus, compared to the constant and infinite modulation control society, art assumes the possibility of resistance and subversion to the extent that may constitute collective other bodies or possible worlds. While both have been the subject of various investigations, the perspective proposed imply not only a contribution to the theory of sensitivity but a political approach in connection with the advent of the "society of control".*

Keywords: *esthetic, policy, fragment, body.*

* Licenciada y Profesora en Filosofía (UNSJ). Maestranda en Curaduría en Artes Visuales (UNTref) y Doctoranda en Filosofía (UNSAM). Becaria Doctoral de CONICET. Docente en las carreras de Profesorado y Licenciatura en Filosofía en la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.

Correo electrónico: miriam_lucero@gmail.com

Introducción. Lanzar la botella.

“No creo que a la filosofía le falte público ni divulgación, sino que se trata de un estado clandestino del pensamiento, un estado nómada. La única comunicación que podríamos desear, perfectamente adaptada al mundo moderno, se conformaría según el modelo de Adorno (la botella arrojada al mar) o según el de Nietzsche (la flecha que un pensador lanza para que otro la recoja)”

Gilles Deleuze, *Conversaciones*, p. 244

Estas palabras, que fueron dichas en conversación con Raymond Bellour y François Ewald y publicadas en el *Magazine littéraire* en 1988, conservan cierta actualidad. Si retomamos el contexto en el que fueron pronunciadas, asumimos no sólo su actualidad sino su preeminencia para la filosofía contemporánea. Pues son parte de lo que denominamos la “última etapa de producción intelectual”² de Deleuze, momento en el que comienza a problematizar tanto los modos de existencia prevalecientes en la sociedad contemporánea como la aparición cada vez más dominante de la “sociedad de control”. Momento que, por otra parte y con las salvedades del caso denominaremos en adelante “estético” –más allá de los avatares que este término ha significado en relación a su pensamiento y que en las páginas que siguen nos detendremos a revisar-. Vele decir que en un sentido lato es un periodo en su producción intelectual en el que se encuentra pensando lo advertido por Michel Foucault, a saber: la decadencia de las sociedades disciplinarias y el advenimiento de una nueva forma más sutil de dominación: “las sociedades de control”.

No obstante, en el específico contexto de la conversación desarrollada está pensando la actual sociedad de la comunicación y la posibilidad o no del conceso. En este sentido, la figura de Foucault aparece como aquel que ha abierto una nueva vía al pensamiento. Puesto que a partir de su perspectiva, la resistencia parece residir en los modos de subjetivación contruidos al margen de los poderes y saberes dominantes, cuyo análisis genealógico se encargó de realizar en sus últimos Cursos en el *Collège de France*.

² Rajchman, J. *Deleuze. Un mapa*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004, p. 32

Según este de estado de cosas, las palabras deleuzianas adquieren una todavía novedosa actualidad para nosotros. Justamente allí, cuando explicita su modo de comprender la filosofía en relación al mundo moderno de la comunicación, aparece un aspecto inusitado. La filosofía no es para el francés un vínculo o motor de la comunicación, tampoco es un simple espacio de debate en torno a problemas comunes, sino que implica la construcción y la problematización de un ámbito específico en transformación, cuya recepción desconocemos y cuyos recorridos dependerá de nuestra potencialidad de fabular mundos posibles.

Según estas consideraciones, nuestro trabajo pretende dar cuenta del sentido que podemos reconstruir de los conceptos de “cuerpo” y “fragmento” en algunos textos seleccionados de su producción intelectual, en confluencia con el fin de las “sociedades disciplinarias” de las que hablara Foucault y el advenimiento de las “sociedades de control”. En efecto, sostenemos como hipótesis de lectura que la mirada deleuziana en torno al arte esta signada por la primacía del cuerpo a través de la sensación. De manera que los conceptos de “cuerpo” y “fragmentos” son por una parte, despliegues de la sensación y por otra, articulaciones de sentido mediante los cuales la historia de la filosofía ha inscripto estos problemas y en gran medida los ha soslayado, en favor de otros más afines a sus objetivos políticos. Conceptos que serán entonces para Deleuze, objeto de inflexiones significativas en diferentes momentos de su producción para lograr hacer de ellos un dispositivo de resistencia político-estética frente a la situación que avecina. En consecuencia, esto supone la potencialidad del arte en tanto conjunto de perceptos y afectos que bridan al pensamiento la capacidad de ampliar sus horizontes en pos de inventar y asumir otros modos de vida.

Por ello, se argumentará en primer término sobre la posibilidad y las características de la estética deleuziana. Seguido a esto, se analizarán las nociones de “fragmento” y “cuerpo” y en conexión con tópicos estéticos y políticos de su producción intelectual. Finalmente, la tercera instancia remite la articulación de estos conceptos con la hipótesis propuesta y las posibilidades de subversión que esta perspectiva implicaría en torno a la sociedad de control.

La estética en Deleuze. Disidencias y consensos.

La complejidad del pensamiento deleuziano respecto de ciertos problemas radica, desde nuestra perspectiva, en sus constantes pasajes entre diferentes tipos de saber (aportes de la neurología, de la física, de las matemáticas, de la historia del arte, el cine, la sociología, entre otras...). En cuanto al arte, la problematización está dada por el matiz de la conjunción que construye, articulando diferentes tipos donde aparecen miradas de los artistas, historiadores y filósofos. Asimismo, la doble operación de apropiaciones o desterritorializaciones y las consecuentes torsiones de sentido de los conceptos extraídos de éstas completan la dificultad de su andamiaje conceptual.

De allí que las palabras pronunciadas por Jacques Rancière en el homenaje a Gilles Deleuze³ sobre la posibilidad o no de una estética deleuziana generaron algunas controversias. No obstante, nos circunscribiremos aquí a los argumentos más fuertes en torno a las características de esta posible estética, a partir del análisis que realiza Arnaud Villani⁴. Quien sostiene que el malentendido que une a Rancière con Deleuze radicaría no sólo en su insistente deseo de “saltar por encima del autor”⁵ en lugar de confiar en su desarrollo argumentativo, sino específicamente en su modo de comprender la filosofía vinculada al tradicional marco general de los saberes, bajo una serie de supuestos que nutren esta posición. Antes de desarrollar este análisis, valdría recordar las principales tesis aducidas por Rancière en aquel homenaje a Gilles Deleuze.

En principio, la pregunta que mueve a Rancière: la posibilidad de una estética deleuziana, se cruza con una doble situación. Por una parte pretende mostrar—pese a la dificultad de situarse dentro de algo así como “el pensamiento de Deleuze”— cómo la propia construcción de objetos y las formas de abordarlo de Deleuze nos instalarían en un corpus que podríamos denominar *su* estética. Por otro lado, implica señalar las

³ Homenaje a Gilles Deleuze luego de su muerte, organizado por el *Musée du Jeu de Paume* el 30 de marzo de 1996. Además de Rancière, expusieron un considerable grupo de intelectuales vinculados a su pensamiento. Cf. Alliez, E. (Comp.) *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Medellín, Euphorion, 2002, pp. 205-211

⁴ Cf. Beaulieu, A. *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*. Madrid: Campo de Ideas, 2007, pp. 81-97

⁵ Ídem, p. 82

derivas que este pensamiento supone al poder inscribirlo junto a otra serie de perspectivas que no estaban ya dadas en la formulación del autor. De manera que la selección de esas dos fórmulas deleuzianas⁶: “la obra de arte como ser de sensación” expresada en *¿Qué es la filosofía?* (1995) junto a la vinculación entre histeria y arte pronunciadas en *Francis Bacon. Lógica de la Sensación* (1989) no hacen más que dar cuenta del interés por incorporar a Deleuze dentro de una tradición sobre la cual explícitamente difiere. Ahora bien, el problema que suscita esta tendenciosa mirada no es simplemente el interés por forzar los dichos de Deleuze hacia una filosofía del arte con una fuerte impronta hegeliana, sino la de traducir esta cercanía a su propio corpus conceptual. Así, este procedimiento supone la tergiversación de los propios constructos deleuzianos, los cuales resultarían en dialogo con problemas sobre los que Deleuze ha desistido y combatido abiertamente. Nos detendremos entonces, a fin de explicitar nuestras afirmaciones, en los argumentos centrales desarrollados por Rancière que dan cuenta de esta situación.

En primer término su argumento tiene, como recientemente explicitábamos, el objetivo de focalizarse en la pregunta por lo sensible y la potencia del pensamiento que esto supone. Entonces, este es el momento en el cual la primera y la segunda formulación coindicen en un “he aquí lo que hay”⁷, es decir, hay equivalencia entre la obra como un ser de sensación que existe en sí y se sostiene por sí misma, y la delimitación del contorno en las obras de Bacon. Por ello, lo que pretende analizar es el paso de “la unidad de una forma y una materia”⁸ o el “mantenerse en sí”⁹ de la obra de arte con la histeria constitutiva de la misma. La respuesta que le dará será circunscripta a la tradición filosófica de la que él mismo se siente inscripto: establece así un combate entre la autonomía orgánica aristotélica y la histeria como el lugar de combate de la pintura contra la figuración. Pero más precisamente los argumentos esgrimidos llevan del combate de la histeria a la justicia y allí al desierto. Así lo expresa:

⁶ Alliez, E. (Comp.). Óp. cit. p. 205

⁷ Ibíd.

⁸ Ibíd.

⁹ Ibíd.

“La “histeria de la obra define el trabajo de des-figuración propio de la obra en una doble oposición. Se opone explícitamente a una estética de lo bello, pero no para reemplazarla por una estética negativa de lo sublime, de la desigualdad o de lo sensible en la Idea. Que ese combate implica, a través de la descripción en la obra, el estatuto del pensamiento en general, es lo que muestra el otro nombre que Deleuze le da a ese combate “histérico” de la des-figuración: lo llama justicia. Y a la justicia misma le da un nuevo nombre: la llama desierto.”¹⁰

Ahora bien, este fragmento resume la línea argumentativa que desarrollará para analizar las obras de Bacon cuyo objetivo es claro. Se trata de plantear la insistente lucha afirmada por Deleuze entre la organización y el caos, entre lo formado y lo deforme, del adentro y del afuera de toda obra, sea esta pictórica, literaria o cinematográfica, para derivar hacia una organicidad característica del ámbito representacional y autónomo, frente a un caos que estaría dado por la histeria. Entendida en su sentido más literal y efímero: simple y llano deseo de presencia. Es decir, que frente a la organicidad del modelo, de la obra consistente en sí, como organismo viviente y por ello como ser de sensación, la locura aparece irrumpir por dentro en la obra, bajo la fuerza que desea desorganizarse, salirse de sí y destruir la figuración, y por otra parte irrumpe por fuera, mediante el contorno y el color plano. Por ello también es concebida como enfermedad de la naturaleza orgánica y de la representación (figuración) que imita su potencia¹¹. Sin embargo, la lucha que entabla la histeria a la que nos referimos produce justicia en la medida en que las sensaciones (tanto apolíneas de su “sostenerse en sí”, como dionisiacas de la histeria y de la des-organización) son convertidas en Figura. No obstante, el paso hacia la justicia está dada por la lucha al interior de la obra, equiparada por Deleuze con los momentos de creación del artista, junto a una tradición en la que no se inscribe e incluso ha llamado a invertir: el platonismo. Así lo explicita Rancière:

¹⁰ Ídem, p. 207

¹¹ Ibíd.

“La tela esta super-poblada, recubierta por los datos figurativos, es decir no simplemente los códigos figurativos pictóricos sino también los clichés, la doxa, el mundo de las sombras sobre el muro. Los “datos figurativos” o la doxa, ¿qué son? son el corte sensorio-motor y significativo del mundo perceptivo tal como lo organiza el animal humano cuando se hace centro del mundo; cuando transforma su posición de imágenes entre las imágenes en *cogito*, en centro a partir del cual recorta imágenes del mundo; los datos figurativos son el recorte de lo visible, de lo significativo, de lo creíble tal como lo organizaron los imperios, en tanto que actualizaciones colectivas de ese imperialismo del sujeto”.¹²

De manera que la lucha al interior de la obra, la lucha entablada por el artista con lo pre-pictórico es para el trabajo del artista una lucha contra la tradición de la subjetividad moderna, contra la organización perceptiva del animal humano que se ha erigido como centro del mundo, quien pretende establecer el recorte de lo sensible y sus condiciones de significación. Este imperialismo del sujeto lo conduce, según Rancière hacia la búsqueda de la justicia, la verdadera medida de lo sensible, que es finalmente lo sensible puro e incondicionado. Ahora bien, es esta Idea de lo sensible puro en sentido platónico lo que conduce a Rancière a la vinculación con la justicia. Entendida a partir de esta serie de argumentos como desierto. Afirma entonces que: “La obra es marcha en el desierto. Simplemente el desierto justiciero alcanzado, al final de la obra, es la ausencia de la obra, la locura”¹³.

Sin embargo, esta argumentación que parece tan convincente dadas las afirmaciones deleuzinanas, esta signada por una interpretación desde un corpus teórico ajeno a Deleuze e inscripto en el pensamiento de Rancière. Pues sabemos que en Deleuze el paso del momento pre-pictórico a la lucha que podríamos llamar “apolíneo-dionisiaca” contra los datos figurativos y la histórica presencia de lo pictórico que se quiere establecer, no nos conduce necesariamente a la muerte de la

¹² Ibíd.

¹³ Ídem, p. 208

obra y mucho menos a la locura. Como tampoco nos conduce la empresa de destitución del imperio de la subjetividad moderna hacia la muerte del hombre, cuestión que se debatió muchos años antes en torno a Foucault. Por el contrario, se trata de establecer una tensión de fuerzas entre el caos y el diagrama. Así, no busca la ausencia de obra ni la superación del arte mediante el pensamiento. Por lo tanto, tampoco podemos coincidir en su definición del destino de la estética como “figura del pensamiento”¹⁴. Advertimos así, un cierto giro hacia un debate del que Deleuze desistió de participar. Además de no querer introducirse en este seudoproblema, lo que diferencia esta perspectiva de la defendida por Deleuze es que su filosofía se plantea desde un punto de vista espinosista-nietzscheano: como deseo de crear nuevas posibilidades de vida. Esta primacía del encuentro y del deseo creativo que guía la investigación deleuziana hace que la comprensión de la forma no sea entendida como organización del todo sino como arreglo de los sentidos susceptibles de volver a transformarse. En consecuencia, la lucha entre las formas y lo caótico y entre lo figurativo y lo figural no conduce a la disolución de ambas sino al establecimiento de una zona de indiscernibilidad entre sí y a la introducción del tiempo en el cuadro. Puesto que se trata de subvertir la histeria mediante un uso diferente de la presencia constitutiva de la misma. En efecto, Deleuze aborda esta problemática intromisión de la histeria en el arte y explicita su objetivo claramente:

“Nosotros, en efecto, queremos decir que hay una relación especial de la pintura con la histeria. Es muy sencillo. La pintura se propone directamente despejar las presencias que hay debajo de la representación, más allá de la representación (...) Con la pintura, la histeria se convierte en arte. O, más bien, con el pintor la histeria se convierte en pintura. Eso que el histérico es totalmente incapaz de hacer, un poco de arte, lo hace la pintura”.¹⁵

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Deleuze, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009, p. 58

No obstante el trabajo del pintor con la histeria, lo que Deleuze realiza con ella es poner en presencia las fuerzas que capta. Este trabajo, que a los ojos de Rancière es una nueva versión del imperio de la subjetividad moderna, en tanto implica el recorte de lo sensible o la imposición de las determinaciones perceptuales, carece de una característica necesaria, a saber: la universalidad de la posición del sujeto. Es decir que, a diferencia de las afirmaciones de Rancière, la actividad que Deleuze destaca no esta realizada solo por este o aquel pintor como sujeto activo capaz de realizar una posición de mundo que pueda ser universalizable, sino que se trata de captar fuerzas, cuestión común a las diferentes artes. Por eso puede decir que: “La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son”¹⁶. Empero, nos advierte que estas fuerzas se corporizan, de allí que los problemas de Bacon son de deformación y no de transformación, puesto que son fuerzas que se escapan del cuerpo, que son captadas por el artista en su intento por hacerlas visibles. Asimismo, son fuerzas comunes al hombre y al animal, razón por la cual la primacía del sujeto moderno y su afán de imponerse en el mundo no es compatible con esta posición. En fin, el camino propuesto por Rancière carece de un aspecto que subyace al pensamiento de Deleuze y es la primacía del cuerpo, entendido como Cuerpo sin órganos. Esta presencia insistente o histérica es lo que posibilita la persistencia sobre si de la obra y si esta excede su régimen normal, es debido a que la lucha entablada es un momento en el pasaje de la fuerza hacia lo sensorial, corporizado pero no como organismo¹⁷. Pues como sabemos, el organismo bloquea las sensaciones y en este sentido es que entiende la necesidad de la des-organización de los órganos.

En síntesis, la distancia que separa a Rancière de Deleuze, tal como lo señala Villani¹⁸ radica en la importancia otorgada al cuerpo. Según esta perspectiva, en Deleuze todo comienza con la sensación y se corporiza pero no se mantiene en esta forma continuamente sino que es un momento o paso hacia otras, de allí que la estética devenga ética y política. Puesto que ellos ponen cuestión la permanencia de

¹⁶ Ídem, p. 63

¹⁷ Beaulieu, A. *Op. Cit.*, p. 92

¹⁸ Ídem, p. 93

las formas, sobre todo cuando pretenden erigirse como constitutivas o fundantes de estados de cosas. Por ello, en su afán de transformar lo real, la estética en tanto política y ética de la existencia nos convida a redefinirla y resignificar al mismo tiempo la política y la ética que ella prefigura, formando y deformando cuerpos a la vez individuales y colectivos.

1. Fragmentos y cuerpos. Cómo subvertir la subjetividad moderna.

Si intentásemos resumir en algunas líneas la posición deleuziana respecto del arte, podemos realizar dos afirmaciones. En principio, que pese a las diferencias entre las artes abordadas (pintura, música, literatura y cine) mantienen entre ellas problemas comunes. No ocurriendo tanto en relación con la música como con las otras tres. En segundo término, el arte mantiene en todo momento vínculos de forma y función con respecto a un Afuera que lo constituye: aspectos que permanecen en el ámbito marginal respecto a lo instituido o canónico. En este sentido, el afuera del arte ejerce una función política que insiste o persiste en su potencial desorganizador y corrosivo respecto de sus funciones y objetivos.

Ahora bien, nos interesa destacar dos cuestiones en torno a este doble aspecto del arte y su tensión con el poder. Se trata de pensar en un sentido amplio la manera en que aborda las formas artístico-políticas, siendo estas individuales y colectivas. Para ello consideramos conveniente revisar las razones teóricas que ha puesto en evidencia el autor respecto de una tradición que nos constituye –la modernidad filosófico-política– y cuya metafísica sigue funcionando como elemento capaz de redefinir los ámbitos artísticos y políticos. Para poder revisar, en sentido estricto, dos cuestiones implicadas en la tradicional conformación de la forma: los sentidos otorgados al fragmento y al cuerpo.

Para abordar la segunda cuestión, necesitamos reconstruir el sentido de lo artístico y los signos que lo constituyen, en su aspecto político al mismo tiempo que individual y colectivo. Respecto a ello, el sentido otorgado al arte en una primera instancia de producción de su análisis estético está vinculado con su interpretación de los signos. Ciertamente, al comienzo de *Proust y los signos* (1964) define su posición

respecto al arte y la crítica. Allí manifiesta que: “La obra de arte no se limita a interpretar o a emitir signos por interpretar; los *produce* mediante procedimientos determinables”¹⁹. Entonces, para un análisis pertinente de la cuestión debemos clarificar los tipos de signos producidos y los sentidos que operan en torno a su funcionamiento. Por ello, Deleuze dedica el primer capítulo de la obra a realizar una taxonomía de los signos, a la manera como varios años después lo haga respecto a los signos cinematográficos. Sin embargo, en esta oportunidad desglosara los tipos de signos posibles a través de Proust hasta hacerlos converger en los signos del arte. Pues el mundo del arte constituye un tipo de signo específico que implica los precedentes: de mundanidad, de amor, sensibles; pues el arte capta o integra la pluralidad de los signos en cuanto constituye una búsqueda de la verdad mediante la violencia ejercida al pensamiento.

Si la pluralidad de signos se inscribe en una pluralidad de mundos posibles a la manera de la monada leibniziana, en relaciones de complicación u implicación, la búsqueda de la verdad está inscrita en esta serie de encuentros con los signos. El método que piensa para tal encuentro, lejos de ser la acostumbrada concordancia a través de la buena voluntad y la búsqueda de la identidad con lo verdadero, se ejerce mediante un encuentro azaroso y violento con algo que nos incita a interpretar, descifrar o encontrar el sentido no dado de antemano del signo²⁰. De esta manera, el signo artístico implica o pliega los demás signos y sus mundos y el trabajo que conlleva radica en explicar o desplegar los sentidos posibles. Ese otro (signo) que me obliga a pensar, efectúa sobre mí un encuentro que me lleva a actuar *con* él²¹. En consecuencia, si retenemos la idea deleuziana de signo artístico como inmaterial, alejado del objetivismo convencional a la percepción representativa e incluso ajeno a la analogía, advertimos el pasaje a lo corporal. Pues declara que la esencia de la obra de arte se manifiesta como diferencia de cualidad que produce subjetividad. Así afirma en relación de los signos y sus mundos y la constitución de subjetividades:

¹⁹ Deleuze, G. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 8

²⁰ Ídem, pp. 25-27

²¹ Ídem, p. 32

“No es el sujeto el que explica la esencia, es más bien la esencia quien implica, se envuelve, se enrolla en el sujeto. Mucho más, al enrollarse sobre sí misma, constituye la subjetividad. No son los individuos los que constituyen el mundo, sino los mundo envueltos, las esencias, los que construyen los individuos”.²²

El paso dado posteriormente respecto a la posibilidad de la inmortalidad o la “permanencia en sí” de la obra de arte en contraposición a nuestra existencia perecedera, se deduce directamente de estas afirmaciones. Inmortalidad que no puede ser más que estética, como bien advierte Deleuze²³. El matiz leibniziano²⁴ que recientemente señalábamos se pone de manifiesto una vez más, ya que en la relación de construcción de subjetividad y los signos aparece nuevamente la producción estética de la existencia que hace posible la idea del arte como transmutación de la materia y la conformación del estilo, en un mundo que es pura esencia, es decir, diferencia²⁵. Cuestión que queda clarificada en el siguiente fragmento:

“Cada sujeto expresa el mundo desde un cierto punto de vista. Pero el punto de vista es la diferencia, la diferencia interna y absoluta. Cada sujeto expresa pues un mundo absolutamente diferente; y sin duda el mundo expresado no existe fuera del sujeto que lo expresa”²⁶.

A partir de estas consideraciones comprendemos el juego entre el signo y el sentido desde una perspectiva pluralista como un trabajo de envolvimiento y desenvolvimiento, de implicación y explicación en vínculo con el perspectivismo

²² Ídem, p. 55

²³ Ibíd.

²⁴ Cf. Leibniz, W. *La monadología*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1983, §1, § 3, § 7, § 8, §11, § 13, § 14, § 40 y especialmente el § 53: “Ahora bien, este enlace o acomodamiento de todas las cosas creadas a cada una y de cada una a todas las demás, hace que cada substancia simple tenga relaciones que expresen todas las demás, y que ella sea, por consiguiente, un espejo viviente y perpetuo del universo. (*Teodicea*, 130, 360)” p. 39

²⁵ Deleuze, G. *Proust y los signos*. Op. cit. pp. 54-63

²⁶ Ídem. P. 54

nietzscheano²⁷, pues no hay verdad ni hecho sino signos e interpretaciones. Por ello, podemos entender la corporalidad de los signos²⁸. Pues no se afirma que haya cuerpos en el sentido físico, sino que los signos forman cuerpo. Su presencia insistente, como la del histérico, habla y constituye espacios de sentido. En este sentido, el perspectivismo necesita de un punto de vista superior que hace la individuación, que solo puede darse en la obra de arte en tanto implica la constitución de un mundo específico repleto de signos o un cuerpo colectivo que envuelve o implica la pluralidad de signos. De modo que, frente a la tradicional objetividad del mundo signico, la modernidad ha puesto en cuestión el orden del mundo. El mundo entendido como organismo ha sido resulta en fragmentos caóticos. Por ello puede afirmar que: “El mundo no se expresa solo en el Logos como bella totalidad, sino en fragmentos y pedazos como objetos de aforismos, en símbolos como mitades degolladas”²⁹ Fragmentos capaces de formar cuerpo, de constituir estilos, pero que son imposibles de unificar, de complementar en un todo y conformar correspondencia. La modernidad ha disuelto la totalidad-unidad del tiempo y dado que este ha salido de sus goznes, la obra de arte tendrá como objetivo recobrar el tiempo, ser persistente en sí.

1.1 Fragmentos y cuerpos desde lo estético-político.

La importancia de las estructuras formales de las obras de arte y la conformación de un estilo ha sido objeto de análisis en buena parte de la producción filosófica deleuziana. Así, en *Kafka...* (1981) explicita la vinculación entre la forma de expresión y la forma de contenido. Pero cabe destacar algunas consideraciones que años anteriores había desarrollado en torno a la naturaleza de los fragmentos y la imposibilidad de totalización que los caracteriza. Puesto que por su carácter de parte desmembrada, es el elemento que no puede organizarse en una totalidad orgánica ni en una totalidad lógica. No obstante, para describir sus funciones Deleuze no duda en

²⁷ Cf. Ídem, p. 107

²⁸ Ídem, p. 108

²⁹ Ídem, p. 116.

recurrir nuevamente a Leibniz, con el objetivo de articular la unidad de lo múltiple y la comunicación de partes (monadas) cerradas. En esta teoría encuentra una posible respuesta a través de un pensamiento de la inmanencia en el que cada elemento expresa una parte de lo posible, restableciendo la unidad y la totalidad previas mediante una razón ordenadora de las esencias/existencias (armonía preestablecida). Más bien, parece que la respuesta que admite no es la mentada por Leibniz³⁰, sino la trasladada por Balzac³¹ a las obras de arte, consistiendo en pensar la unidad como efecto de la conjunción de las partes. Desde este punto de vista, Deleuze admite la multiplicidad en la obra mediante lo fragmentario constitutivo de la misma y la posibilidad de producir cuerpos.

Antes de trasladarnos al modo como se admiten múltiples miradas en relación al fragmento y su posibilidad de construir cuerpos, cabría destacar el problema de las formas artístico-políticas. El problema de la formalidad de la obra de arte y su relación con lo fragmentario es uno de los tópicos que advierte en sus libros de la década del 60'y que necesitara retomar tanto en la saga *Capitalismo y Esquizofrenia* (1972 y 1981) como en su obra posterior: *Kafka. Por una literatura menor* (1981). *Mil mesetas* está atravesado desde los diferentes problemas abordados por elementos fragmentarios que, en tanto intensidades deseantes, conforman el sentido de una cartografía de los espacios de visibilidad. Especialmente en las mesetas ocho y nueve, Deleuze aborda la fragmentación desde el concepto de segmento y línea. Allí, en una suerte de lectura que podríamos denominar genealógica respecto de la conformación del Cuerpo sin órganos, alude a los aportes de escritores como S. Fitzgerald, James, Melville. Por ello, plantea tres tipos de segmentaridad, que conformarían tanto una analítica de la existencia como una posición política de la misma. Pues, si bien todo se construyen en el nivel micro, aún más pequeño que la fragmentación propia de la modernidad que estamos reconstruyendo, las distinciones de segmentaridades nos inscriben en la comprensión de un ámbito socialmente construido. Segmentaridades

³⁰ Pese a que Deleuze señala el conocimiento por parte de Proust de la obra leibniziana, tal como lo explicita en una cita a pie de página. Véase Idem, p. 170

³¹ Ibíd.

duras o flexibles son, en principio, articulaciones de elementos moleculares en tanto intensidades deseantes que hacen más o menos posible –según el caso- nuestros modos de existencia.

Así desde un punto de vista estético entendido como modo de existencia³², distingue entre segmentaridad dura o molar y línea de segmentaridad flexible o molecular, en tanto formas o conjuntos de elementos que constituyen nuestra vida. Su carácter duro o flexible implica dos tipos de políticas (macro o micropolíticas) en cuanto supone una manera de asociar elementos y significar conjuntos, es decir, una cierta consideración sobre el poder y nuestra relación con él. Supone además, modos de relación, vínculos con el afuera, formas de crisis, transformaciones y transversalidades. En síntesis, las segmentaridades implican una relación con lo instituido en relación a las formas artísticas y políticas que mantienen más o menos posibilidades de transformación e incluso de cuestionamiento y revisión. Aunque el paso de una segmentaridad a otra se realiza por una suerte de cambio molecular, no por grandes cortes o transformaciones radicales. Es decir, por fisuras y desmoronamientos, cuya minoridad no implica disminución de intensidad, por el contrario, el sentido de la ruptura es siempre radical e irreductible³³. Perspectiva que nuevamente aleja a Deleuze y Guattari de la todavía moderna perspectiva desde la que se planteaba la filosofía de la historia el marxismo ortodoxo. Linealidad que pese a parecer natural al orden de los conceptos abordados, es extraña en relación a la posición micro o molecular y de afirmación disyuntiva que ambos autores han sostenido en sus libros. Claro que el camino propuesto se dirige genealógicamente a lo micro, pero si piensa desde las actuales condiciones del arte las obras de arte, los artistas y sus vínculos con los poderes establecidos, entonces merece un análisis de táctica y estrategia en relación a posibles conjunciones y su potencial de resistencia.

³² Deleuze, G; Guattari, F. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2008, p. 200

³³ Ídem, p. 203

Por otra parte, en cuanto a la estética como política de los modos de existencia traza una cartografía que construye cuerpos individuales y colectivos, en procesos de construcción y susceptibles de deconstrucción. Las líneas conforman cuerpos, hacen cuerpos en su sentido más pragmático, pero también inmediatamente político y de allí los problemas que cada línea debe sortear. Lo que nos interesa es que las líneas atraviesan los cuerpos y ya no los marcan, como en el sentido disciplinar de la sociedad de la que hablaba Foucault. Sino que van paulatinamente configurando nuestras perspectivas, nos diagraman por dentro, dan formas a nuestros cuerpos, nos habilitan a ciertos modos de deseo, a ciertas perspectivas, nos modulan y nos ondulan mediante lineamientos políticos³⁴ que hacen visibles y posibles tanto la vida individual como colectiva

En un sentido general, esta mirada política de los fragmentos y las segmentaridades puede resultar accesible en una instancia introductoria. Pero nuestra consideración necesita de una clarificación más exhaustiva de los tipos de línea, para llegar a la conformación del Cuerpo sin Órganos, concepto con el que desarrolla el sentido de cuerpos colectivos. La clasificación de las segmentaridades podríamos resumirlas en tres: binarias, circulares, y lineales. Asimismo, pueden ser individuales o colectivas y no variar durante el transcurso de una vida. Ahora bien, si ellas tienen un sentido estrictamente político y se lo vincula directamente con el Estado Moderno se debe a que subsiste en su mirada una lectura semiótica capaz de otorgar sentido a la materia territorial, constituyendo al mismo tiempo una geopolítica y un recorte perceptivo en tanto condensación de formas de vida, modos de sensibilidad y de experiencias con otros. Entonces se comprende que le otorgue al Estado Moderno el lugar de modelo de pensamiento, en cuanto implica la naturalización y la sedimentación de invenciones políticas y estéticas. Estado cuya función paradójicamente pretende realizar una unificación de los fragmentos y hace un uso de

³⁴En la meseta siguiente desarrollara el aspecto estrictamente político aquí esbozado. Cabe rescatar, no obstante, que la perspectiva desde la que en estos años comprende la política es posible pensar caminos alternativos a la sociedad disciplinar. Ello se debe al potencial de virtualidad que conlleva, de manera que el paso hacia la sociedad de control encuentra en esta instancia recursos capaces de responder a su modulación. Cf. Ídem, p. 207

las divisiones para conformar una maquinaria capaz de mantener y propiciar las diferentes segmentaciones. Esta inédita perspectiva política en términos de segmentaridades que constituyen alternativamente micro y macro políticas, según las posiciones de deseo y los procesos de estabilización y velocidad, presenta una complejidad en relación al fascismo que no podemos dejar de señalar. La importancia de esta mirada radica en la disolución de las fronteras ideológicas que dirimían entre el ser de izquierda o el conservadurismo de derecha y su revisión del Estado totalitario. La renovación sobre este problema política lo explicita en estos términos:

“El concepto de Estado totalitario solo tiene valor a escala macropolítica para una segmentaridad dura y para un modo especial de totalización y de centralización. Pero el fascismo es inseparable de núcleos moleculares, que pululan y saltan de un punto a otro, en interacción, antes de resonar todos juntos en el Estado nacionalsocialista (...) es muy fácil ser fascista a nivel molar, sin ver el fascista que uno mismo es, que uno mismo cultiva y alimenta, mima, con moléculas personales y colectivas”³⁵

Según esto, el potencial de subversión no está solo dado en las líneas de fuga pensadas por los autores como alternativa antes los discursos dominantes en todos los órdenes, sino que radica en las cuantificaciones moleculares de creencias y deseos, tal como Tarde lo comprendía³⁶. Nuevamente la referencia nos deriva hacia Leibniz y sus monadas. Flujos de creencias y deseos que son los elementos últimos o moleculares de las posteriores representaciones molares, tanto individuales como colectivas. El desarrollo de esta microsociología nos conduce a una transformación más amplia que incide en las ideas de clase, masa y macropolítica. Cuestiones que no podemos analizar aquí, pero que si podemos advertir la resonancia que genera en las teorías políticas e historiográficas. Pues la perspectiva de Deleuze y Guattari en esta instancia

³⁵ Ídem, p. 219

³⁶ Tarde, G. *Monadología y sociología*. Buenos Aires: Cactus, 2011

no solo se equipara con la microsociología conformando una micropolítica, sino que incide en la comprensión de los centros de poder, en particular sobre las tradicionales esferas geopolíticas de poder. Así es como redefine el lugar de Latinoamérica y Medio Oriente, tan rezagados en la lucha por la constante delimitación de espacios de influencias.

En verdad la perspectiva del fragmento y la capacidad de ser/hacer cuerpo es uno de los bastiones que Deleuze no ha dejado de defender. Puesto que, su preferencia por las singularidades no deja a un lado la posibilidad de realizar conjunciones o agenciamientos capaces de resistir a los segmentos duros. La noción de “máquina de guerra” como aquella línea de fuga que traza un agenciamiento con cuantos de desterritorialización o como aquella disposición lineal construida sobre líneas de fuga, cuyos flujos de deseos posibilitan la invención de nuevas posibilidades que debe escapar a la constante captura del Estado. Esto fue retomado en un sentido renovado años más tarde, cuando en conversación con Robert Maggiori³⁷ afirma a propósito del estilo escritural de *Mil Mesetas*:

“Tengo gran admiración por Maurice Blanchot: su obra no está constituida por pequeños fragmentos o aforismos, es un sistema abierto que ha construido por adelantado un “espacio literario” opuestos al que ahora se nos impone. Lo que Guattari y yo llamamos un rizoma es, precisamente, un caso de sistema abierto”³⁸.

Libro o sistema abierto realizado precisamente por líneas, de territorialización y desterritorialización que aborda las subjetividades también compuestas por líneas en proceso de devenir. La posibilidad de trazar las propias mediante la construcción de diagramas y mapas, deja el espacio al análisis de la minoridad en el arte. Allí aparece la figura de Kafka, para quien lo minoritario es el proceso devenir de la lengua, su

³⁷ Deleuze, G. *Conversaciones*, Valencia: Pre-textos, 2006, pp. 53-54

³⁸ Ídem, p. 56

extranjería. Entonces nos encontramos nuevamente con el problema de la forma y la expresión en las obras de arte. Problema que retomara en obras posteriores tales como las dedicadas a Francis Bacon y a la literatura³⁹. Pues, de manera similar a lo que sucede con las obras de Kafka, Deleuze y Guattari proponen una política de experimentación para abordar tanto la literatura kafkiana como su propia obra. Entrar por el medio, tomar una línea y seguirla, agenciarla con otros puntos, trazar el mapa. Si ello constituye una política, es debido a que la línea trazada es un proceso creativo para encontrar una salida, bajo la necesidad de buscar lo posible. Lejos están de los arquetipos, de las interpretaciones y sus sentidos profundos y de las asimilaciones de elementos heterogéneos. Por el contrario, quieren trazar líneas de expresión creativas o arrastrar las formas de contenido transformando las formas de expresión⁴⁰. Este es según su perspectiva el objetivo de la literatura como dispositivo colectivo de enunciación y dispositivo maquínico de deseo. Ella nos convida a realizar un proceso de minoridad a través de la transformación de la subjetividad, encontrando ese aspecto no pensado por el pensamiento, ese espacio de marginalidad que condensan en el concepto de “devenir-animal”. Ser lo otro, lo rezagado, la conjunción con el azar, con lo que resiste a la instauración y permanencia: “captura de un fragmento de código, y no reproducción de una imagen”⁴¹. De manera que aquí el aspecto político y el estético están imbricados en el uso de la lengua, constitutivamente política y tendenciosamente deseante⁴². Pues la posición de deseo es aquello que mueve al artista a construir una obra capaz de “mantenerse en sí” corporizarse y formar cuerpos con otros. Asimismo, el trazado de las líneas de fuga responde a la necesidad de un camino productivo del deseo hacia la conformación de espacios de posibilidad. Es decir, sostienen un vínculo de la literatura con la afirmación de la vida, entendida esta como inmanencia absoluta.

³⁹ Cf. Deleuze, G. *Francis Bacon...Óp. Cit.*, p. 29-34 y Deleuze, G. *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama, 2009, pp. 86-97; 150-159

⁴⁰ Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka. Por una literatura menor*, México: Ediciones Era, 1990, p. 63

⁴¹ Ídem p. 26

⁴² Ídem, p. 17

A propósito del problema de la presencia en la sociedad de control. A modo de conclusión.

El arte siempre supone para Deleuze una trayectoria, un trazado de devenires y de mapas de intensidades que se conjugan en una obra como pluralidad de trayectos. Por lo tanto, cuando sosteníamos en las primeras páginas de este trabajo que la mirada deleuziana en torno al arte esta signada por la primacía del cuerpo a través de la sensación. Sumado a que la noción de “cuerpo” y “fragmentos” son por una parte despliegues de la sensación y por otra articulaciones de sentido mediante las cuales la historia de la filosofía ha inscripto estos problemas, pretendíamos responder a la pregunta planteada por Deleuze con el advenimiento de la sociedad de control, donde se cuestionaba esta profunda mutación del capitalismo. Texto en el que nos convida a pensar sobre la continua difuminación de las fronteras tanto de los cuerpos individuales como colectivos, cuando pasamos de una sociedad en la que los cuerpos son moldeados, hacia una continua modulación o un “moldeado auto-deformante”⁴³.

Para esbozar un sucinto análisis de esta situación habría que recordar que, tanto Deleuze y Guattari se sienten fieles al marxismo⁴⁴ y por ello piensan los cambios en un sentido inmanente, en cuanto desplazamiento de los límites y las intensidades deseantes mediante la maquinaria que perpetua el capital. Sumado a ello, ambos autores retoman ciertas orientaciones realizadas años antes, durante el periodo de autoría múltiple. Allí hicieron del fragmento el elemento para el trazado de cartografías políticas y para la conformación de diagramas de intensidades en el nivel estético. Por ello destacaron líneas que funcionaban como alternativas: líneas de fuga que hacen devenir las minorías y ya no las clases, y la conformación de “máquinas de guerra” en tanto conjunción creativa para la conformación de espacios-tiempos, elementos capaces de resistir a los microfascismos de la sociedad de control. En esta instancia nos interesa subrayar las características construidas por Deleuze en relación a este nuevo problema. Sobre todo porque este análisis de la actualidad ha suscitado nuevas miradas en lo concerniente a las transformaciones culturales y los desafíos por

⁴³ Deleuze, G. *Conversaciones*. *Óp. Cit.* p. 279

⁴⁴ Ídem, p. 268

venir. Nos referimos al análisis de M. Hardt⁴⁵ y los desarrollos publicados en la Revista Tiqqun⁴⁶.

Algunos de los puntos claves descriptos por Deleuze en su análisis histórico de la Sociedad de Control conducen a pensar nuestra actualidad con nuevos parámetros. En principio sostiene que experimentamos la decadencia de las denominadas por Foucault “sociedades disciplinarias” organizadas a través de grandes centros de encierro, entiéndase familia, fábrica, hospital y su predilecto modo de encierro: la prisión. Esta administración de la vida ha llegado a su fin, y ha sido su disolución y progresiva transformación lo que Foucault no ha cesado de poner de manifiesto en su producción. Vale decir que Deleuze considera la obra foucaultiana como una analítica de la subjetividad atravesada por los saberes-poderes que progresivamente la han inventado. Frente a la crisis de la sociedad disciplinaria, el advenimiento de la sociedad de control implica la transformación en las modo de producir subjetividades, un paso de los moldes a la modulación ininterrumpida. Es decir, una nueva concepción del poder que deja a un lado el poder como marca y dispositivo de inserción en la masa, hacia la idea de poder como moldeado continuo del individuo expresado en elementos numéricos que marcan tendencias. De allí que piense la transformación del capitalismo como el cambio del sistema de concentración de capital a un sistema de producción de servicios, camino hacia una virtualidad donde se venden tendencias, mercados. A partir de este estado de cosas, Deleuze se preocupa por las consecuencias que se avecinan y las herramientas de resistencia a inventar. Situación que advierte Michel Hardt en *La sociedad mundial del control*⁴⁷, donde advierte desde una perspectiva anclada en el problema del biopoder, la disolución de las fronteras que marcan el adentro y el afuera. Es decir, que desde el punto de vista de la política liberal reinante ya no hay afuera, pues el poder ha sobrepasado las fronteras y se ha extendido hacia el espacio público. Mientras que desde un punto de vista estético, ya no hay adentro, porque la sociedad del espectáculo se ha introducido

⁴⁵ Alliez, E. (Comp.) *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Medellín: Euphorion, 2002, pp. 151-160

⁴⁶ Deleuze, G; Tiquun, *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012

⁴⁷ Alliez, E *Op. Cit.*, pp. 151

en el antiguo ámbito privado. En relación a esto, Hardt señala un dato importante sobre el que Deleuze y Guattari han insistido y que con frecuencia se escapa del análisis del capitalismo: que el mercado capitalista siempre ha ido desistido de la demarcación entre un adentro y un afuera. Esto no quiere decir que no las hayan construido y utilizado, por el contrario han sido divisiones fluctuantes y muy necesarias para el funcionamiento de la maquinaria. Sino que en la propia maquinaria capitalista ya estaban dados los principios para una sociedad de control. Esta nueva cartografía que según Hardt se avecina, cuyas más terribles novedades parecen residir en la renovación del racismo biológico por una versión de racismo cultural, nos da pautas que abrevan sobre nuestra hipótesis de la insistente plasticidad de las formas en el sistema capitalista y su incidencia en la construcción de cuerpos individuales y colectivos.

Por otra parte el colectivo de la revista Tiqqnn comparten la necesidad deleuziana de comprender el modo en que estamos deviniendo dado nuestro ser-en-el-mundo. Ellos se encargaron de denunciar, en el contexto de la decadencia que estamos experimentando, la insistencia del hombre moderno por la presencia e invitan a pensar la economía de la presencia, para derivar en su actual crisis⁴⁸. Son numerosas las situaciones que desarrollan para hacer patente como los dispositivos de control biopolíticos administran una vida susceptible de observarse, pero no en igual medida de experimentarse. Situación que se pone de manifiesto en la dificultad de hacer cuerpo las cualidades que la sociedad les asigna, al mismo tiempo que se hacen imposibles las relaciones entre los cuerpos.

Bajo estas circunstancias, las respuestas son escasas y parecen no poder sobrellevar los dispositivos que desde posiciones macropolíticas se han propiciado. No obstante, podríamos recordar las propuestas ya esbozadas por Deleuze a través del cine de posguerra: la necesidad de crear un pueblo. Es decir, la necesidad de que un pueblo que se cree a sí mismo a través del arte, que es quien resiste: a la muerte, a la servidumbre, a la vergüenza de ser hombres. Claro que lo imagina porque desiste

⁴⁸ Deleuze, G; Tiquin, *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012, pp. 35-42

de la noción de utopía⁴⁹, en pos de hacer confluir el pueblo y el arte a través de la fabulación: una fabulación política. Recurso que todavía subsiste pese a la sociedad de control cuya necesidad de presencia puede subvertirse en la visibilidad de mundos otros, mundos posibles.

Bibliografía

- Alliez, E. (Comp.) *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Medellín, Euphorion, 2002
- Beaulieu, A. *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*. Madrid: Campo de Ideas, 2007
- Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2008
- Deleuze, G. *Conversaciones*, Valencia: Pre-textos, 2006
- Deleuze, G. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995
- Deleuze, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009
- Deleuze, G. *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama, 2009
- Deleuze, G. *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus, 2013
- Deleuze, G. *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Buenos Aires: Paidós, 2008
- Deleuze, G; Tiquun, *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012
- Hardt, M. *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*. Buenos Aires, Paidós, 2005
- Leibniz, W. *La monadología*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1983
- Patton, P. *Deleuze y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013
- Rajchman, J. *Deleuze. Un mapa*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004
- Tarde, G. *Monadología y sociología*. Buenos Aires: Cactus, 2011

⁴⁹ Deleuze, G. *Conversaciones*. Óp. Cit. p. 272

Política de los restos. Modos de hacer comunidad en las prácticas artísticas colectivas argentinas

Politics of the Remains. Building community in the Argentine collective artistic practices

Paula Fleisner *

Fecha de Recepción: 20 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 25 de abril de 2015

Resumen: Este artículo analiza la relación entre arte y política en el arte colectivo argentino contemporáneo a partir de su posible vínculo con la tradición europea de pensamiento filosófico post-nietzscheano. En primer lugar, se presenta brevemente el conjunto de ideas que esta tradición comparte para pensar el vínculo comunitario y su relación con la experiencia artística. En segundo lugar, se plantea una genealogía de las prácticas artísticas argentinas que asumen una política post-fundacional. Y, finalmente, se analiza la actividad "cartográfica" llevada a cabo por Iconoclasistas, con el objetivo de buscar en el "Mapa colectivo de José León Suárez" (2013) la posibilidad de colaboración de lo "estatal" en la formación de subjetividades no-soberanas (en este caso, los cirujas) en una práctica artística específica.

Palabras clave: postnietzscheanismo, arte colectivo argentino, comunidad, cartografía.

Abstract: This paper examines the relationship between art and politics in Argentine contemporary collective arts expressions taking as a starting point the possibility of its connection with the European tradition of post-Nietzschean philosophical thought. In the first place, I introduce the set of ideas that this tradition shares about the community bond and its relationship with the artistic experience. Secondly, I offer a genealogy of Argentine artistic practices that assume a post-fundational scope of politics. Finally, I discuss the "mapping" activity carried out by Iconoclasistas, in order to identify in the "collective map of José León Suárez" (2013) the possibility of collaboration of the "state" with the formation of non-sovereign subjectivities (in this case, the cirujas) in a specific art practice.

Keywords: postnietzscheanism, argentinian collective arts, community, mapping.

* UBA / CONICET - Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Estética en el Departamento de Filosofía de la misma universidad.
Correo electrónico: pfleisner@gmail.com

I. La (im)política y la (des)obra: lo común y el arte en la filosofía latina post-nietzscheana

El arte y la política no han sido desde siempre esferas separadas cuya relación deba pensarse de modo externo. Por el contrario, como nos lo recuerda G. Agamben, los primeros proyectos filosófico-políticos de Occidente, la *República* platónica y la *Política* aristotélica, daban cuenta de una cohesión originaria entre arte y política que sólo dejó de ser evidente en la modernidad, con la progresiva autonomización del arte y el surgimiento de la Estética como disciplina filosófica.²

No obstante, en la constatación antigua de aquel lazo entre arte y políticase lo ha pensadosiempre en términos de una fundamentación que da por resultado una subordinación de una a la otra.O se piensa el mitoautofundado —cuya potencia ficcionante, la proliferación de versiones, la filosofía se encargaría de detener— como fundamento de la unidadnecesaria de la polis (el mito de la caverna en *República* 514 a);³o se entiende que toda actividad artística debe regirse por los modelos impuestos por la ley (modelo egipcio en *Leyes* II 656 e). De este modo, ambas posibilidades abiertas por el pensamiento platónico, y continuadas en la filosofía cada vez que quiso volver a considerarse la necesidad del vínculo entre arte y política, lo piensan en términos de justificación metafísica. El arte es el espacio fundacional de la política o la política funda y determina el contenido de la obra artística. Incluso los experimentos totalitarios de Europa podrían analizarse a partir de esta relación metafísica de fundamentación: el pueblo como obra de arte del “nacionalesteticismo” (como lo llama Lacoue-Labarthe);⁴ el “arte político” entendido como una práctica superestructural que pone el proceso creativo al servicio de un contenido ideológico predeterminado por la política.

² Cfr. Agamben, Giorgio.*Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001, p. 149.

³ Cfr. Lacoue-Labarthe, Philippe. *La ficción de lo político*. Madrid: Arena, 2002, p. 100.

⁴*Idem*, p.119.

Por ello, a mediados de la década de 1980 cuando J-L. Nancy y M. Blanchot comienzan la larga conversación acerca del problema de la comunidad en el doble horizonte de la “comunidad del pueblo” y de los “comunismos reales”, comprenden la necesidad de volver a pensar la relación entre la política y el arte desde una perspectiva no metafísica y conciben la cuestión de la desobra en su interferencia recíproca⁵. Por ello, algo antes, en Italia, con la edición crítica de la obra nietzscheana y la lectura de Heidegger, se piensa una mutua vocación del arte y la política a partir de un nihilismo que previene contra la resolución de su vínculo en términos de fundamentación: en la filosofía italiana lo negativo, ese espacio común del arte y la política, opera como una categoría que se mueve sin proyecto, es inútil, residual, irrecuperable, siempre en fuga e intangible.⁶

Pensamiento político post-fundacional, comunitarismo impolítico, postnietzscheanismo latino,⁷ siempre es difícil agrupar en una nominación inequívoca

⁵ Cfr. Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago: Universidad ARCIS, 2000 y Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena, 2002. Especialmente en esta primera discusión, la referencia obligada es el concepto de *dedésouvement* que surge de una polémica entre Kojève y Bataille sobre la obra literaria de Raymond Queneau. El especial hacer (que implica siempre un des-hacer) del arte es un horizonte a partir del cual se abre la posibilidad de criticar los fundamentos de la filosofía política moderna y pensar nuevas conceptualizaciones de lo común.

⁶ Para una caracterización de la situación de la filosofía italiana contemporánea en esta clave de lectura, cfr. Cantarano, Giuseppe. *Immagini del nulla. La filosofía italiana contemporánea*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

⁷ Cfr. Marchant, Oliver. *El pensamiento político posfundacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009 y Galindo Hervás, Alfonso. *La soberanía. De la teología política al comunitarismo impolítico*. Murcia: Res Publica, 2003. No podría aquí detenerme en la discusión acerca de los “nombres propios” que incluiría este conjunto, ni en las implicancias de los conceptos elegidos, generalmente por sus detractores, para agruparlos; mi interés consiste en dar cuenta someramente del modo en que en muchos casos, una reflexión profusa sobre el arte acompaña esta necesidad de repensar lo político desde una perspectiva no fundacional. En ese sentido, me atrevo a proponer mi propia caracterización del grupo en los términos de un postnietzscheanismo latino, pues, aunque no es siempre Nietzsche la referencia de estos pensadores, todos ellos asumen su diagnóstico sobre el nihilismo, la crítica a la subjetividad como fundamento en particular y a la

a la comunidad de pensadores que, haciendo honor a la paradójica definición batailleana, se caracterizan por su ausencia de comunidad, por la falta de un proyecto filosófico que los reúna en torno a una idea rectora y que, sin embargo, han buscado desde las últimas décadas del siglo pasado volver a pensar lo político asumiendo la imposibilidad de una “identidad política acabada”, o, como dicen Lacoue-Labarthe y Nancy, su permanente retirada. A pesar de las enormes diferencias en las respuestas, este conjunto más o menos distinguible de pensadores ha intentado preguntar acerca de “lo que hace posible la relación social como tal”⁸ y para hacerlo, han necesitado volver sobre el arte para pensar un modo de hacer tal que, al hacer, produce también sus modos de hacer, que no requiere de un fundamento predeterminado para ponerse en marcha y cuya marcha, que es también una retirada, consiste cada vez en crear las condiciones de posibilidad de ese movimiento que tiene su fin en sí mismo, en abrirlo también a sus potencialidades no actualizadas ni actualizables. El arte puede ser considerado un modo provisorio de organizar el caos que no funda, que no establece relaciones de fundamentación, y cuyo hacer no es un actuar (*praxis*) ni un obrar (*poiesis*) sino un gesto que asume y soporta convirtiéndose en un acontecimiento.⁹ Ni la transmisión de contenidos ni la instauración de la verdad son prerrogativas de un arte así pensado, pues la relación de fundamentación lo que ha quedado interrumpido. El arte es sólo el movimiento que exhibe esa suspensión de lo teleológico en la que aparece una dimensión que Agamben llamará de pura medialidad: sin tener ya qué decir, en su desobra impersonal, el arte, sin embargo, no

metafísica como modo discursivo eminente de la filosofía en general. Tomo el término “latino” en el sentido que le da Giuliano Campioni en *Nietzsche y el espíritu latino*, es decir, la cultura francesa e italiana que, en este caso, no sólo influyó al pensador alemán sino que también se vio influida por él tras la edición crítica de su obra llevada a cabo, no tan casualmente, por dos italianos, Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Cfr. Campioni, Giuliano. *Nietzsche y el espíritu latino*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

⁸Cfr. Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J-L. *El pánico político*. Buenos Aires: La Cebra/Palinodia, 2014, p. 51; y “La ‘retirada’ de lo político” en *Nombres. Revista de filosofía*. Córdoba, X, 15, Octubre 2000, pp. 33-46.

⁹ Cfr. Agamben, Giorgio. “Note sul gesto” en *Mezzi senza fine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 51.

se vuelve silencio sino la operación sabática de detención y repetición que acaso pueda colaborar en la liberación de toda tarea predeterminada social o biológicamente. El arte es, entonces, un ejercicio que enuncia las posibilidades de su ejercitación, una creación que se resiste a sí misma y una inoperancia que al menos garantiza la desactivación de los lugares comunes de la cultura. Es por ello que una ontología comunitaria—ese nos-otros en nosotros que evita la ficción de la oposición universal/particular— como la que ensayan estos autores, puede verse enriquecida por un análisis de las prácticas artísticas que ofrece la historia reciente. La ausencia de obra y de autor, las experiencias comunitarias de las vanguardias, el laboratorio monstruoso de la literatura y la poesía del siglo XX, han sido en muchos casos la inspiración directa de los conceptos surgidos en esta polémica.¹⁰

II. De la utilidad y los inconvenientes de la asociación conceptos europeos/prácticas argentinas

¿Puede, no obstante, esta tradición echar luz a los problemas que la relación entre arte y política adopta en la escena local? Es lícito, ciertamente, preguntar por la pertinencia del uso de este marco teórico para analizar las prácticas artísticas argentinas recientes. El gesto teórico mismo de querer reducir la materialidad de esta experimentación a las preguntas filosóficas surgidas de la coyuntura estético-política franco-italiana es en sí mismo triste y está condenado de antemano a la esterilidad. Y, ¡sí!, como veremos, lemas extraños y sofisticados como: “la comunidad de los que no tienen comunidad”, o el más reciente: “no existe el *problema social* del desempleo, sino sólo el *hecho metafísico* de nuestra desocupación”,¹¹ adquieren un sentido —si es que adquieren alguno— muy diverso entre los cirujas del conurbano bonaerense.

¹⁰ He analizado la cuestión en otras oportunidades, cfr. por ejemplo, Fleisner, P. y Lucero, G. “De Stockhausen a Gould: potencias comunitarias de la música” en Cragnolini, Mónica (comp.). *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*. Buenos Aires: La Cebra, 2008, pp. 181-200.

¹¹ Tiqqun. *Teoría del Bloom*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2005, p. 15.

El contexto europeo es otro en tantos aspectos que no es en calidad de “marco” categorial para encausar el caos proveniente de las búsquedas artísticas colectivas del surque intentaré en lo que sigue pensar juntos la filosofía postnietzscheana y lo que A. Longoni ha llamado “las políticas visuales” del arte colectivo argentino.¹² Se trata, por el contrario, de hacer jugar esa idea de relación no teleológica entre arte y política, de mutua contaminación o de articulación impura en la consideración del devenir del arte colectivo luego del 2001, que, nuevamente en palabras de Longoni, ha podido “promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política”.¹³ A diferencia tanto de aquellas interpretaciones que continúan pensando la relación entre arte y política como esferas independientes que eventualmente pueden referir exteriormente una a la otra, como de las que conciben una relación intrínseca pero de fundamentación, buscaré aquí pensar una cohesión no fundante entre ambas y presentar una lectura que piense el modo en que el arte, desfundado, sin sujeto y sin contenido a transmitir, hace comunidad.¹⁴

¹²Longoni, Ana. “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE*. La Plata, 2009, p. 2.

¹³*Idem.*

¹⁴Se trata, por supuesto, de un ejercicio filosófico tentativo con el objetivo de volver a pensar el aspecto político de estas manifestaciones desde una mirada menos interna al mundo del arte, como la de Hal Foster, que discutiré más adelante. En parte, esta “asociación ilícita” surge de los propios artistas argentinos que en algunos casos refieren conceptos pertenecientes a la tradición franco-italiana; cfr. por ejemplo, GAC. *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. No obstante, hay algo en la experiencia artística y su relación con las modificaciones de los vínculos sociales de Argentina que resulta incommensurable respecto del modo en que los europeos leen esta relación, baste como ejemplo de ello el vínculo Tiquun/Claire Fontaine, donde ni la “obra” modifica el entorno, ni la “revolución” es más que simbólica (para un análisis de esta cuestión cfr. Fleisner, Paula. “El situacionismo que viene. Tiquun entre el ‘terrorismo’ y el arte” en Fleisner, P. y Lucero G. (coords.). *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo, 2015, pp.147-163). Los artistas y los historiadores del arte argentinos han producido ya importantes teorizaciones, algunas de las cuales mencionaré en lo que sigue, pero todavía necesitamos una filosofía del arte argentino

En lo que sigue trazaré una posible genealogía de estas prácticas artísticas que de alguna manera asumen una política post-fundacional que escapa a la falsa dicotomía entre el rechazo neoliberal del estado y el compromiso institucional entendido como “arte oficial” de una determinada administración de gobierno. Luego, analizaré la actividad “cartográfica” llevada a cabo por Iconoclastas, con el objetivo de buscar en el “Mapa colectivo de José León Suárez” (2013) la posibilidad de colaboración de lo “estatal” en la formación de subjetividades no-soberanas (en este caso, los *cirujas*) en una práctica artística específica.

III. Políticas del arte colectivo argentino, una genealogía

Hacia fines de la década del noventa algunos colectivos artísticos irrumpieron en la escena pública promoviendo modos de protesta creativos contra un Estado indiferente y una sociedad individualista y mayormente replegada en el ámbito de lo privado.¹⁵ Prácticas que, sin ser necesariamente reconocidas por el “mundo del arte”, buscaban gestar un lazo común allí donde emergían los malestares puntuales: por ejemplo, la huelga docente o la impunidad frente a los crímenes del terrorismo de estado de la última dictadura por nombrar las primeras apariciones del Grupo de Arte Callejero (GAC) y del grupo Etcétera. A partir de 2001, estos grupos acompañaron la respuesta social local y espontánea a las recetas globales de ajuste prescriptas por los organismos de crédito internacionales, y colaboraron en la creación de las nuevas formas de organización culturales y simbólicas que surgieron con la crisis. Frente a la desarticulación del alcance institucional del poder del estado, la creatividad artística se asoció con la protesta callejera con el objetivo de hacer visible la potencia de la

(quizás una filosofía argentina del arte) que pueda pensar la relación arte/política como dos elementos en un mismo campo, coextensivos, con diferencias de intensidades pero no de temas, procedimientos o agendas. El arte, en Argentina, parece haber hecho lo que la filosofía aún no pensó; en Europa, en cambio, el arte parece siempre más dependiente de los relatos filosóficos acerca del arte.

15Cfr. respecto de este contexto la introducción de Longoni al libro del GAC: Longoni, Ana. “(Con)texto(s) para el GAC”, en GAC:op.cit. p.5.

disidencia política acompañada por nuevas formas de la *aisthesis* (la sensibilidad entendida como percepción, es decir, como modo de relacionarse con lo real a través de los sentidos, pero también como sentimiento, es decir, como modo de generar un vínculo afectivo con el entorno y los otros).

Quince años más tarde, en un escenario de mayor institucionalización en el que lo estatal parece haber dejado de percibirse exclusivamente como el espacio habitado por una gestión determinada que ejerce el poder, algunas derivaciones de estos grupos han asumido la tarea de resistencia frente a las corporaciones económicas o las representaciones sociales hegemónicas en espacios culturales, educativos, artísticos, en muchos casos articulados desde el estado. No sólo museos y centros de exposiciones públicos, sino también universidades nacionales, son lugares desde los que se producen obras o realizan acciones que buscan horadar los lugares comunes de la cultura y las zonas de explotación e invisibilización de “los que no tienen comunidad”. Estas prácticas de resistencia se saben coextensivas del poder descentralizado del capitalismo actual y buscan evitar toda cooptación institucional (pública o privada). No obstante, han construido lazos provisorios y estratégicos con algunas instituciones públicas reconociéndoles su valor de espacios de encuentro y debate artístico-político tanto con otros grupos artísticos (es el caso de las acciones que involucran a más de un colectivo, por ejemplo el proyecto “Ex Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer”¹⁶) como con determinados sectores de la sociedad envueltos en luchas específicas por el reconocimiento (por ejemplo, la colaboración

¹⁶Se trata de un proyecto llevado a cabo por Alice Creischer y Andreas Siekmann que se propuso hacer tanto una genealogía de las causas de la crisis argentina como de las estrategias ciudadanas para afrontarla. Dentro de ese marco se realizó en el museo Ludwig de Colonia (Alemania) una muestra colectiva de la que participaron, entre otros, el GAC y Etcétera. Cfr. al respecto, Massuh, Gabriela. *Ex Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer*. Buenos Aires/Colonia: Interzona/Walther Jonig, 2004.

entre Iconoclastas y los cirujas de José León Suárez en el marco de la Universidad de San Martín).¹⁷

Sin pretender hacer un inventario de estos grupos ni de sus mutuas relaciones e interdependencias,¹⁸ me interesa señalar aquí una cierta comunidad entre algunos colectivos artísticos que, desde el final del siglo pasado, han sabido retomar prácticas y discursos libertarios disponibles en el acervo político para hacer experimentos con palabras e imágenes que permitieran inventar nuevas maneras de estar juntos no garantizadas desde la soberanía del mercado o del estado. En este sentido, el Grupo de Arte Callejero (formado en 1997 en la ciudad de Buenos Aires), Costuras Urbanas (activo entre 1997 y 2000 en la ciudad de Córdoba), el Grupo Escombros (formado en 1988 en La Plata), Etcétera (formado en 1997 por músicos, actores, poetas y artistas visuales) o Iconoclastas (dúo formado en 2006 que combina arte gráfico, talleres creativos e investigación colectiva), todos ellos han militado por una especie de nueva “educación sentimental” colectiva, por una “afectividad disidente” —como la llama el

¹⁷La cuestión de la relación con las instituciones es una de las preocupaciones frecuentes que se leen en los trabajos de autorreflexión de estos colectivos (especialmente el problema de la mutación entre la acción callejera y su registro en un archivo). Así, por ejemplo, las chicas del GAC distinguen tres modalidades posibles de “uso” y “aprovechamiento” de las instituciones: en tanto espacios de infiltración en los que es posible visibilizar desde dentro los conflictos; como espacios de apropiación de recursos materiales y como espacios de intercambio creativo y político con otros grupos afines (cfr. GAC: op. cit., p. 234). Es dentro de esta última modalidad en la que se analizará aquí el caso de Iconoclastas y “La República de los cirujas”.

¹⁸Para una historia posible de la conformación de estos grupos, su relación con manifestaciones artísticas argentinas anteriores y un análisis de la relación del contexto de la crisis con el mundo artístico, cfr. Giunta, Andrea. *Poscrisis, Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p. 56. En agosto de 2014, los curadores Cecilia Rabossi y Rodrigo Alonso organizaron la muestra “Acción Urgente” en la Fundación PROA, que incluye material de registro de algunas de las acciones realizadas por estos grupos y por otros de similares características presentes en Brasil, Chile, Perú, Bolivia, Paraguay y Uruguay. Aunque no sea posible abordarlo aquí, no deja de ser imprescindible preguntar por los motivos estratégicos, si los hubo, de la decisión de estos grupos de formar parte de una exposición financiada por el grupo Techint.

Colectivo Situaciones al hablar del GAC¹⁹— surgida de la insurrección de los saberes subyugados, que articula colectividades a través de redes no jerárquicas.

Herederos de los movimientos contraculturales de los ochenta, que vivieron la salida de la dictadura sin reivindicar como resistencia al neoliberalismo ningún proyecto emancipatorio específico que les sirviera de resguardo, estos grupos parecen haber tenido desde el comienzo una mirada ni cínica, ni inocente, ni paternalista, sobre los procesos de disolución de los vínculos sociales y sus implicancias políticas.²⁰ A su vez, han dispuesto de un reservorio muy amplio de prácticas artísticas radicales que ponen en jaque las nociones tradicionales de sujeto, artista, espectador y obra, así como la de “arte político” entendido genéricamente como ese “tipo de arte no-modernista que, a pesar de su voluntad activista, opera dentro de los códigos tradicionales de presentación pasiva de la obra del artista al público”.²¹ Por el contrario, en este caso las acciones son llevadas a cabo por colectivos que incluyen siempre a los artistas (en calidad de técnicos que ponen al servicio del uso común su saber específico) y a las comunidades en cuyos espacios se desarrollan dichas acciones (por ejemplo, los vecinos del barrio en el caso de la Mesa de Escrache, los campesinos o los pueblos originarios en el mapeo “El corazón del agronegocio sojero”). Se trata de acciones que implican la participación activa de una comunidad que no puede ser codificada en términos de “obra” de *un* artista para un “público”. La noción de lo político aquí implicada, por lo demás, tampoco puede ser retrotraída a *una* política hegemónica, es decir, a una manera de pensar lo común que tiende a confundirlo con la unidad y la unificación de criterios. Sin embargo, acaso por la

¹⁹Cfr. Colectivo Situaciones. “Epílogo”, en GAC. op. cit., p. 339.

²⁰ En este sentido, es interesante observar que no les cabe ninguna de las opciones que plantea Boris Groys para los artistas contemporáneos: ni la de los artistas cínicos que se autodenuncian *alla* Damien Hirst, ni la inocencia del “arte participativo” que actúa sobre la base de una convicción política compartida con el público, que ya no emite un juicio estético sobre la obra. Cfr. Groys, Boris. “La producción de sinceridad” en *Volverse públicos. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2014, pp. 43-47.

²¹Foster, Hal. “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en AA.VV. *Modos de Hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 110.

lucidez que confiere la marginalidad y la especificidad de la vida en los márgenes no tan visibles del capitalismo global, las acciones de estos colectivos tampoco pueden asimilarse a las luchas contra toda forma de lo estatal ya que, estratégicamente, en muchos casos se trata de una lucha contra la ausencia del estado (por ejemplo, en la reivindicación de la necesidad de una resolución judicial a los crímenes de lesa humanidad, de la que participan creativamente algunos de estos grupos).

En este sentido, podríamos enmarcar sus acciones en lo que Franco Ingrassia llama “estéticas de la dispersión”, es decir, prácticas artísticas surgidas en un contexto que ya no es el de la lógica estatal que establece un orden fijo que regula el lazo social, sino el de la lógica mercantil que impone la dispersión de las estructuras, la innovación reticulada permanente y la desarticulación de las relaciones intersubjetivas.²² Así, la sociedad de mercado en la que vivimos hace de la instancia de intercambio social un momento de la operatoria mercantil, lo cual vuelve menos eficiente toda acción de ruptura vanguardista, toda práctica artística que se piense como transgresión de lo establecido.²³ Por el contrario, asumiendo la actual dinámica dispersiva, los experimentos artísticos de estos grupos, si se me permite apelar a Foucault en este punto, son actos de resistencia, no intentan la “liberación” de las sujeciones en busca de identidades más verdaderas, sino que se presentan como “prácticas de libertad”, es decir, modos de crear y transformar las formas de existencia individuales y colectivas,²⁴ modos de figurar organizaciones afectivas fluidas. Frente a la dispersión de las subjetividades, el desafío que asumen es el de articular colectividades siempre provisorias, siempre difusas.

²²Ingrassia, Franco (comp.). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013, p. 8.

²³Prácticas disruptivas que, por lo demás, parecen haber sido incorporadas por el capitalismo contemporáneo que hizo del arte uno de los dispositivos centrales de cooptación. Cfr. Longoni, Ana. “Tránsitos del arte: del mendigo al turista, del potlach al mercado (y viceversa)” en Ingrassia, Franco. op. cit., pp. 23-25. Sobre el pasaje del arte vanguardista de transgresión al arte de resistencia, cfr. Foster, Hal. “Recodificaciones...”, op. cit., pp. 109-111.

²⁴ Cfr. Foucault, Michel. “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad” en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales* vol. III. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 393-395.

Con respecto a su relación con el “mundo del arte”, si hubiéramos de ubicarlos en el contexto de la narración que ofrece Hal Foster (quien sólo se ocupa del arte estadounidense y europeo occidental), estos grupos implican un “retorno de lo real y del referente” que se aleja tanto del modelo textualista de los años 70 (signo artístico vacío) como del convencionalismo “cínico” de los 80 (pinturas de simulaciones y esculturas de bienes de consumo) en su búsqueda por comprometerse con los procesos sociales, por lo general específicamente argentinos (o, a lo sumo, latinoamericanos). Frente a las dos opciones de salida señaladas por Foster, la abyección y el compromiso, estos colectivos han llevado a cabo acciones vinculables, aunque no enteramente asimilables, al llamado “giro etnográfico” del arte contemporáneo.²⁵ En el siguiente apartado, analizaré esta cuestión en el caso específico de Iconoclastas, que ha hecho del mapeo su *modus operandi* por excelencia.

III. Más allá (o más acá) del artista como etnógrafo, cartografías colectivas de los nuevos protagonismos sociales

En *El retorno de lo real*, Foster señala la existencia de un nuevo paradigma en el arte de izquierdas semejante estructuralmente al modelo benjaminiano del “autor como productor” que invitaba al artista a alinearse con el proletariado interviniendo en los medios de producción artística, cambiando la técnica de los medios de comunicación tradicionales y transformando el aparato de la cultura burguesa. Se trata del modelo del “artista como etnógrafo”, a través del cual también se critica la “institución burguesa-capitalista del arte”, las “definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad” pero, a diferencia de la asociación propuesta por Benjamin con el proletario, existe aquí un desplazamiento desde la identidad económica a una definida culturalmente: “es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha”.²⁶

²⁵ Cfr. Foster, Hal. “El artista como etnógrafo” en *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001, pp.175-207.

²⁶ *Idem*, p. 177.

De este modo, Foster da cuenta del avance del mundo del arte por sobre el campo más amplio de la cultura: con la modificación de los materiales artísticos, las condiciones espaciales de percepción y sus bases corpóreas, el arte ha comenzado a ocuparse de la observación y el registro de prácticas culturales de grupos sociales percibidos como el “otro”, tal y como lo hace la antropología. Una vez establecido este contexto, Foster analiza el alcance del mapeado sociológico y etnográfico presente tanto en el arte conceptual (Ruscha o Heubler) como en la crítica institucional (Haacke) o en el más reflexivo arte documental (Rosler o Sekula) que busca trazar un “mapa cognitivo” del orden global a partir de ciertas preocupaciones geopolíticas concretas.²⁷ Este modelo etnográfico tiene, no obstante, limitaciones: sigue atado a la idea de una relación inmediata entre la transformación artística y la transformación política, puesto que se localizan en el mismo lugar que es, además, siempre “un otro” oprimido que funciona como “fundamento” de la transformación; por ello, corre el riesgo del “mecenazgo ideológico”: o bien convirtiendo al otro cultural en una especie de negación fantástica que lo transforma en un mero envoltorio del yo, o bien produciendo una política de consumo de sujetos históricos que antes de volverse eficaces son reemplazados por nuevos niveles de otredad.²⁸ Incluso la progresiva reflexividad que busca apartarse de la abstracción de la cultura estudiada y la conciencia de los presupuestos sociológicos en juego que intenta deconstruir la autoridad del mapeador (que Foster encuentra en algunos ejemplos contemporáneos como los mapeos feministas de Mary Kelly), no pueden sustraerse

²⁷*Idem*, pp. 193-194. Como ejemplo de arte conceptual, Foster menciona las *Veintiséis gasolineras* de Ruscha, de 1963 o *Pieza Variable:70* de Heubler, que busca fotografiar a todas las personas del mundo. Con respecto a la crítica institucional uno de los ejemplos que cita son las encuestas y perfiles de los visitantes de galerías y museos en Nueva York de Haacke; finalmente como ejemplo del empleo crítico del modo documental, cita, entre otros, el video de Rosler *Estadísticas vitales de un ciudadano, obtenidas sencillamente* (1976) o *Esbozo de una lección geográfica* (1963) de Sekula.

²⁸*Idem*, p. 182.

del hecho de que se trata en muchos casos de encargos institucionales o de patrocinios privados que habilitan el usufructo económico y turístico de las obras, diluyendo su potencial crítico. Finalmente, el arte antropológico, por un lado, implica una “lógica espacial” (el mapeo de un sitio) que corre el riesgo de perder de vista la “profundidad” histórica de la cultura estudiada y, por otro, conlleva siempre el peligro de la sobreidentificación o la desidentificación total con el otro que aborda temáticamente.

Frente a este exhaustivo diagnóstico del estado del arte norteamericano y europeo occidental, resulta interesante volver sobre las prácticas de Iconoclasistas con el objetivo de evaluar su relación con el “giro etnográfico” en el contexto internacionalista del arte que, según se nos dice, tiende a la homogeneización técnica y temática.²⁹ En efecto, aunque su método de trabajo consiste en el mapeo y sus búsquedas están relacionadas con la visibilización de subjetividades económica y culturalmente vulnerables, sus acciones desbordan en gran medida las dudas de Foster con respecto a la eficacia del paradigma del artista como etnógrafo.

En primer lugar, no se trata de “un” artista sino de un dúo que ofrece su experiencia previa “liberando los recursos” y “animando a otros” en la realización de mapeos colectivos: el productor del mapa es siempre múltiple, los mapas son el resultado del encuentro y los consensos provisionales que se lograron en él. De esta manera no hay un “otro” que se aborda neutralmente desde un saber específico emulando una práctica científica: Iconoclasistas no “baja” a estudiar una cultura o una situación determinada, sino que forma parte de un colectivo, construido en cada caso, de sujetos implicados directamente en dicha situación. Por ello, y en la medida en que son muchas veces convocados por los propios grupos sociales que buscan implicarse en la modificación de realidades adversas, no corren el riesgo de saltar “turísticamente” de tema en tema, produciendo un consumo pintoresco de sujetos históricos potencialmente revolucionarios pero desactivados por el procedimiento

²⁹ Cfr. Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes, ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, pp. 259-260.

sacralizante del arte. Los mapeos de Iconoclasistas no responden a encargos institucionales públicos o privados provenientes del mundo del arte, sino a demandas puntuales de sujetos directamente implicados en procesos emancipatorios. Tampoco funcionan como una vanguardia artística que se acerca al pueblo, sino que las comunidades los convocan en calidad de técnicos para colaborar en la señalización y comprensión estratégicas de un espacio (y una historia) generalmente en disputa.

En segundo lugar, Iconoclasistas ha producido una reflexión en torno al concepto mismo de “mapa”, sus implicancias ideológicas y sus posibilidades tergiversantes, que se aleja del uso más inocente que hace el arte documental estadounidense, por ejemplo. En el *Manual de mapeos colectivos*, Iconoclasistas define la funcionalidad ideológica de los mapas en tanto “uno de los principales instrumentos (...) para la apropiación de territorios” ya que ha sido usado históricamente para producir representaciones hegemónicas. Lejos de un registro espacial pasivo, los mapas pueden usarse críticamente para impugnar dichas representaciones o para producir nuevas narraciones colectivas. Y si bien los mapas no contemplan “la subjetividad de los procesos territoriales, sus representaciones simbólicas o los imaginarios sobre el mismo”, su construcción colectiva horizontal permite “elaborar relatos colectivos en torno a lo común (...) sin aplanar las diversidades”.³⁰ Así, el mapa es uno de los medios más eficaces para la socialización de saberes y prácticas.

De este modo, sin apelar a los mitos de la autenticidad y la originalidad ni para ellos ni para los procesos que cartografían, la propuesta de Iconoclasistas consiste en restituir al uso común (y crítico), por un lado los conocimientos técnicos del diseño publicitario y de las estrategias comunicativas disponibles y, por el otro, el acervo de experiencia pasada acumulada en los diversos proyectos emprendidos a lo largo de los años.

³⁰Iconoclasistas. *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

V. Estética del deshecho. La subjetividad que resta, el ciruja

Uno de los últimos proyectos de Iconoclasistas, que involucró la tarea coordinada con trabajadores cirujas en un marco institucional provisto por la Universidad de San Martín, fue *El mapa de la basura “La república de los cirujas”*, José León Suárez. *Acercamiento cartográfico al trabajo y la vida cotidiana de las zonas afectadas por el “Complejo Ambiental Norte III” del CEAMSE, en el partido bonaerense de General San Martín.*

El trabajo colectivo incluyó un proceso de conceptualización de las prácticas de recolección y reciclado de basura en el Complejo Ambiental Norte III (que los vecinos llaman “La montaña”), de la historia de la conformación de los barrios aledaños y de la organización del cirujeo desde los años 80, del episodio del asesinato y el ocultamiento del cuerpo de Diego Duarte en 2004 y de los logros y retrocesos en la lucha por el reconocimiento por parte de las distintas administraciones gubernamentales. El resultado de dicho trabajo está disponible en el tríptico que publicó la Universidad y en el mapa que circula en distintos formatos.

De esta forma, el mapa es un artefacto extraño, que a simple vista se parece a una infografía de las que publican los diarios y, no obstante, lejos de reproducir lugares comunes para “simplificar” la información, logra dar cuenta de una realidad dinámica e indigerible, con sus complejidades y vicisitudes. Un trabajo de este tipo difícilmente habría podido realizarse sin la participación de todos los sujetos involucrados: los saberes teóricos y técnicos universitarios, los saberes concretos, experienciales y emotivos cirujas, los saberes artísticos y comunicacionales de Iconoclasistas.

Además del trabajo cartográfico de señalización de los espacios en los que se llevan a cabo diferentes tareas (desde lugares de encuentro comunitario hasta las zonas “transa”, el “shopping”, etc.) y de la ilustración del modo de trabajo en el reciparque, el tríptico presenta una serie de propuestas concretas en las que se evidencia el trabajo conjunto con investigadores de distintas áreas y donde se produce un acercamiento de los cirujas al Estado a través de la Universidad con una propuesta

concreta: “la ecología popular no puede quedar en manos de la buena conciencia de las empresas, ni de la moral abstracta de los consumidores”, reza el texto explicativo que cierra el tríptico.

Dado que el mapa busca no sólo dar cuenta de una lucha territorial sino también de su historia, se incluye una línea de tiempo con la “cronología histórica de la crisis, lucha y organización” en la que se incluyen los eventos significativos de la historia del cirujeo enmarcada en los principales hechos de la historia argentina reciente. Se trata, una vez más, de establecer una relación entre tiempo y espacio así como de restituir la historia específica de los cirujas al contexto de la vida política de nuestro país, marcadas en décadas (1980: retorno de la democracia, 1990: privatizaciones, 2000: crisis, estallido social, de allí: planes sociales, asignación universal por hijo, etc.). La línea se interrumpe en la única fecha exacta: 15/03/04, el asesinato de Diego Duarte en la quema; este evento parece funcionar en el relato como una bisagra que, lejos de disuadir a los vecinos, les permite cohesionarse lo suficiente como para comenzar a exigir su inclusión en la historia.

Aunque el tríptico se enmarca en una ilustración de Diego Duarte —en donde lo vemos retratado como una especie de santo del cirujeo, con una aureola que irradia luz y una flor en su pecho, en un entorno de basura lista para su reciclado— la labor de mapeo colectivo no se ha limitado a la denuncia del asesinato y la desaparición de su cuerpo, sino que ha dado un paso más visibilizando el trabajo específico autogestionado de los cirujas. Por ello, no es este mapa nada parecido al regodeo en la mostración de una víctima que produciría una representación aún más victimizante, nada parecido a aquellos programas televisivos de los años noventa en los que un Gastón Pauls sufriente nos contaba el horror de la profanación de los basurales y lloraba el destino cruel de los abandonados del sistema. Vemos en esta obra la celebración de la potencia de auto-organización, de las nuevas formas de saber y cooperación surgidas de una relación con el estado que fue y sigue mutando a lo largo del tiempo.

No asistimos aquí a una lucha por el reconocimiento en un plano exclusivamente simbólico, sino que nos viene al encuentro un modo espontáneo y

horizontal de pensar con nuevos medios la esfera productiva misma. Se produce así la visibilización de nuevas subjetividades vinculadas al mundo laboral, un otro surgido no de los sofisticados pliegues de las diferencias culturales sino de la escoria material del sistema capitalista de producción. Iconoclasistas (fiel acaso a su nombre) dio forma y colaboró en la sistematización de esta lucha que acaso sea la lucha *que viene*.

VI. El arte de la política, en el sur

Para resumir y concluir, podríamos decir que Iconoclasistas nos ofrece un ejemplo interesante para pensar cuestiones políticas y estéticas. En términos políticos, la experimentación sobre los modos de organización y de percepción sensible colectiva en el proceso de visibilización de subjetividades precarias. En términos estéticos, presenta un modelo de práctica artística que deconstruye y refigura la relación público-obra y autor-tema.

En el caso puntual de “La república de los cirujas”, estas reflexiones están enmarcadas en las actividades de extensión universitaria y, de esta manera, la intervención de esta “práctica de oposición” ayuda a redefinir el espacio público sin renunciar por ello a su potencial desestabilizante del orden mundial vigente. Esta intervención iconoclasista hace visible una realidad local que difícilmente pueda ser deglutida por la unificación y estandarización imperante en la globalización. Más allá del internacionalismo artístico dominante en los nuevos grandes circuitos del arte, y a pesar de circular en muestras locales e internacionales (el proyecto del que hablamos ha sido expuesto en la muestra “Acción urgente” realizada en la fundación PROA), Iconoclasistas parece negarse a ser exhibido como “fetiche desactivado”.³¹ Y es que su operación “artística” misma consiste en la profanación, en la restitución al libre uso de los hombres los símbolos confiscados por la publicidad, los medios de comunicación y la propaganda capitalista del espacio público.

³¹Cfr. Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes, ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. op.cit., p. 277.

Frente al fenómeno de la museificación —operación que consiste en transferir todo aquello que fue sentido como verdadero y decisivo en el pasado, las potencias espirituales que definían sus vidas a una dimensión separada, deviniendo la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer una experiencia (cfr. Agamben: 2005, p. 96)—³² el mapeo puede leerse como un juego, como la liberación del comportamiento que aún se reproduce (la cartografía, la señalización, su implicancia geopolítica) pero del que se ha emancipado disponiéndolo a un uso nuevo: esa actividad desactiva la relación medio/fin y se vuelve ella misma puro medio, olvidando su propia meta, desactivando el viejo uso. El mapa es eso, la basura es eso: nuevo uso de los desechos, producción humana separada desechada que se restituye en un nuevo uso.



Bibliografía:

Agamben, Giorgio. *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001.

Agamben, Giorgio. "Note sul gesto" en *Mezzi senza fine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

³² Cfr. Agamben, Giorgio. "Elogio della profanazione" en *Profanazioni*. Roma: nottetempo, 2005, p. 96.

Agamben, Giorgio. *Profanazioni*. Roma: nottetempo, 2005.

Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena, 2002.

Campioni, Giuliano. *Nietzsche y el espíritu latino*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

Cantarano, Giuseppe. *Immagini del nulla. La filosofía italiana contemporánea*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

Fleisner, Paula. “El situacionismo que viene. Tiquun entre el ‘terrorismo’ y el arte” en Fleisner, P. y

Lucero G. (coords.). *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo, 2015, pp. 147-163.

Fleisner, P. y Lucero, G., “De Stockhausen a Gould: potencias comunitarias de la música” en Cragnolini, Mónica (comp.). *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*. Buenos Aires: La Cebra, 2008, pp. 181-200.

Foster, Hal. “El artista como etnógrafo” en *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001, pp.175- 206.

Foster, Hal, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en AA.VV. *Modos de Hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 95-121.

Foucault, Michel. “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad” en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales vol. III*. Barcelona: Paidós, 1999.

GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

Galindo Hervás, Alfonso. *La soberanía. De la teología política al comunitarismo impolítico*. Murcia: Res Publica, 2003.

Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes, ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Giunta, Andrea. *Poscrisis, Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Groys, Boris. “La producción de sinceridad” en *Volverse públicos. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2014, pp. 37-47.

Iconoclasistas. *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Ingrassia, Franco (comp.). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La ficción de lo político*. Madrid: Arena, 2002.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J-L. *El pánico político*. Buenos Aires: La cebra/Palinodia, 2014.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J-L. “La ‘retirada’ de lo político” en *Nombres. Revista de filosofía*. Córdoba, X, 15, Octubre 2000, pp. 33-46.

Longoni, Ana. “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE*. La Plata: 2009.

Marchant, Oliver. *El pensamiento político posfundacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Massuh, Gabriela. *Ex Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer*. Buenos Aires/Colonia: Interzona/WaltherJonig, 2004.

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago: Universidad ARCIS, 2000.

Tiqun, *Teoría del Bloom*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2005.

La saga órfica en Blanchot:
obra, deseo y muerte
Blanchot and the Orphic saga:
work, desire and death

Noelia Billi *

Fecha de Recepción: 20 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 20 de abril de 2015

Resumen: *El pensamiento blanchotiano ha insistido obsesivamente en el alcance ontológico de las problemáticas surgidas en los roces que, en principio, parecerían exclusivos del arte. Con ello, estética y política quedan anudadas de manera implacable, reenviando de una a otra en una relación sin predominios ni jerarquías. En este escrito, se indaga la especificidad de dicho vínculo tomando como hilo conductor la figura mítica de Orfeo, al abrigo de cuyo resplandor el pensamiento blanchotiano intentó reversionar las nociones de obra, deseo, muerte y comunidad.*

Palabras clave: *Blanchot, Orfeo, Muerte, Mirada, Deseo.*

Abstract: *Blanchot's thought obsessively insisted on the ontological extent of the problems sprung from the frictions that, at first glance, seem exclusive of art. Aesthetics and politics thereforeremain implacably knotted, re-sending from one to another in a relationship without prevalences or hierarchies. This paper examines the specificity of such a bond taking Orpheus as guiding thread, a mythical figure whose glow sheltered blanchotian attempt to renew concepts such as work, desire, death and community.*

Keywords: *Blanchot, Orpheus, Death, Gance, Desire.*

* UBA-CONICET. Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente en la carrera de Filosofía de la misma Universidad. Realiza su investigación doctoral sobre el pensamiento de Blanchot con una beca del CONICET y bajo la dirección de Mónica B. Cragnolini.
Correo electrónico: milcrepusculos@gmail.com

La figura de Orfeo suele ocupar un lugar privilegiado, desde la antigüedad, en la meditación acerca de la obra de arte, pues se dan cita en el mito que aquel protagoniza el ejercicio exquisito de la música, el deseo que conduce al artista a la experiencia del desasimiento de sí a favor de su obra, la transgresión de las leyes y, por último, la muerte. En efecto, dos ideas centrales para las consideraciones acerca del arte se reúnen allí: por una parte, la necesidad de un deseo erótico que, concebido desde un ordenamiento legal, reconduce la inspiración hacia la zona de la transgresión²; por otra parte, el vínculo entre el arte y la muerte, ya sea bajo la forma de la muerte del ‘objeto representado’ o del ‘autor’. En ambas ideas, la fricción entre el arte, la ley y la muerte alumbra una zona de problemas cuyo alcance no sólo es tan estético como político, sino que interroga las fronteras entre lo uno y lo otro, presionando hasta poner en primer plano el tejido de tensiones que se despliega, en distintos niveles, entre lo estético y lo político.

En este marco, quisiéramos recorrer las lecturas que M. Blanchot realizó de dicho mito, el cual funcionó de maneras diversas a lo largo de su obra pero invariablemente ocupando un lugar de gran importancia para el propio autor³ en su elaboración de los problemas surgidos de la existencia improbable de la literatura. Mediante este recorrido por la saga órfica blanchotiana acaso logremos ofrecer una mirada de conjunto al campo de problemas que, para Blanchot, se constituye a partir de las cuestiones de la obra, la ley y la muerte. *A fortiori*, tal vez sea incluso factible esbozar el impacto de algunas de estas cuestiones en una polémica que en la tradición franco-italiana viene ocupando un lugar central hace ya varios decenios, a saber: la comunidad imposible e impolítica (es decir, post-nietzscheana).

²Es decir, efectúa el pasaje desde la idea de inspiración como conexión con lo divino que eleva al artista a un mundo superior (el mundo de las ideas, de los dioses, de la Verdad) hacia la idea de la inspiración como arrebato del deseo que impulsa a transgredir la ley (en este caso la ley de Hades) y conduce al inframundo.

³*L'espace littéraire* (que recoge artículos publicados previamente en revistas) trae su propia *marginalia* de autor. Allí el propio Blanchot indica, en honor a la “lealtad metódica”, que la sección “La mirada de Orfeo” es el “centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso” (cf. Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, p. 7). En un escritor como Blanchot, consagrado a socavar con todas las herramientas disponibles las nociones de centro y afines (el fundamento, el origen puro, lo Uno), no es un detalle menor que reenvíe a estas páginas para una “explicación” de los incontables giros que este libro multidimensional ofrece. En cualquier caso, especulemos aquí, por analogía, que en Orfeo y su mirada se cifra, para la escritura blanchotiana, una muy específica relación entre estética y política.

La mirada de Orfeo

L'Espace littéraire concentra sus análisis del mito de Orfeo en la mirada, presentando así la emergencia de la mirada órfica en el triángulo formado por el deseo, la obra y la ley, bajo el nombre de “inspiración”⁴. De acuerdo al relato del mito que elige Blanchot⁵, cuando Orfeo va por Eurídice lo hace en el seno de una desesperación tal por poseerla que ella termina por perderse para siempre, lo cual ha sido tradicionalmente interpretado como el castigo por violar la ley de su arte: la obra sólo sería posible si el deseo es limitado y no se va más allá de los límites medidos del canto, si el objetivo es el canto y no la experiencia de la desmesura en sí misma, si se logra encauzar la inspiración (la fascinación) que generan las tinieblas del infierno y sacar a la luz algo de lo que allí se genera. Blanchot genera una torsión en la lectura del mito que conduce de la preocupación por hacer obra a la despreocupación por ésta y por la autoconservación del artista (es decir, de la *obra posible* a la imposibilidad de constituir un sí mismo en la ley y medida del arte rico y venerable). Así pues, lo que se destaca del mito sería que mientras *para el hombre* la mirada de Orfeo equivale a un recordatorio de que el arte está regido por la ley (a partir de la cual lo artístico queda garantizado en cuanto se ata a la evaluación de la medida y la desmesura, la obediencia o la transgresión), *para la obra*, únicamente el *olvido* de la ley puede liberarla de lo humano y ofrecer un espacio en que ella devenga sólo el “eclipse”⁶ de un origen fulgurante ya siempre perdido:

⁴ En rigor, Orfeo aparece de manera insistente en la obra blanchotiana de los años 50, como puede comprobarse en los artículos a los que nos referiremos en lo que sigue. Si bien las elaboraciones principales se publicaron en *L'Espace littéraire*, hubo escritos compilados en el libro de ensayos *L'Entretien infini* (París: Gallimard, 1969). Ello es muestra del *modus operandi* blanchotiano en lo que respecta a las figuras centrales de su pensamiento: antes que ser reemplazadas por otras, son reversionadas, mezcladas, puestas a funcionar en otros contextos y problemáticas. Constituyen así, un modo particular de sostener el hilo de un problema sin renunciar al enredo permanente de la madeja en la cual se entrama. Más adelante indicaré el año de publicación original de cada artículo luego compilado en los libros que referencio, omitiendo el resto de los datos bibliográficos. Estos pueden ser consultados en www.blanchot.fr, donde se halla disponible la bibliografía completa tal como es conocida hasta el momento.

⁵ Cf. Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 179-181. Para un compendio de las variaciones de la figura órfica remito a la entrada “Orfeo” en Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 391-393.

⁶ Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 183.

Mirar a Eurídice, sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley, he allí *la inspiración*. ¿La inspiración transformaría, entonces, la belleza de la noche en la irrealidad del vacío, haría de Eurídice una sombra y de Orfeo el infinitamente muerto? ¿La inspiración sería, pues, ese momento problemático en que la esencia de la noche se convierte en lo inesencial, y la intimidad acogedora de la primera noche en la trampa engañosa de la *otra* noche? No puede ser de otra manera. De la inspiración no presentimos sino el fracaso [...]. Pero si la inspiración expresa el fracaso de Orfeo y Eurídice dos veces perdida, si expresa la insignificancia y el vacío de la noche, la inspiración orienta y fuerza a Orfeo hacia ese fracaso y hacia esa insignificancia por un movimiento irresistible, como si renunciar a fracasar fuese mucho más grave que renunciar a triunfar.⁷

En este sentido, la mirada (el deseo impaciente) de Orfeo sería aquello que elude el enjuiciamiento, en tanto no opera en las coordenadas de la obediencia o la transgresión a la ley, pero sobre todo en tanto se olvida de la meta y el objeto de su arte:

Toda la gloria de su obra, todo el poder de su arte y el deseo mismo de una vida feliz bajo la bella claridad del día son sacrificados a esa única preocupación: mirar en la noche lo que disimula la noche, la *otra* noche, la disimulación que aparece.⁸

La búsqueda de la obra quedará así definida por la descomposición del artista y de la obra, que consiste en llevarse hacia el punto disolutorio en que se hace patente la ausencia de origen puro y pleno de sentido; punto de máxima tensión en que, estando asegurado el fracaso, subsiste como un fuego fatuo el “azar dichoso de la

⁷Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 182. Subrayado del original.

⁸Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 180.

despreocupación”⁹ de lo que sucede por fuera de los límites que Orfeo podría imponer a los movimientos de Eurídice en las sombras (los límites en que lo humano amoneda las sombras que, no obstante, siempre escapan).

De tal modo, la muerte de Eurídice, y la que eventualmente acaece a Orfeo, no son posicionadas únicamente como negaciones objeto de una reconversión que las pondría en una relación de posibilidad con la obra: la muerte es allí una fuerza que trabaja en el mundo (es la mirada que capta y da la muerte) pero que no permite un final silencioso y tranquilizador porque Orfeo nunca deja de morir, arrebatado para siempre por la pasión del deseo que no podría cumplirse ni colmarse. Siendo Orfeo “el infinitamente muerto”¹⁰, su errancia es ilimitada, su ausencia no tiene término, y todo tiempo en que se desenvuelve está afectado por una deriva ateleológica que hace de la muerte un tipo de *relación*. En tanto relación que no apunta a reafirmar los términos sino a recordar su dislocamiento, la mirada mortífera del Orfeo blanchotiano puede recorrerse a través de una serie inmensa de efectualidades en la narrativa de Blanchot, donde constituye la matriz de los extraños vínculos entre las figuras que son allí convocadas. Sin dudas sería *En el momento deseado* la que nos presentaría con más amplitud las complicadas aguas en las que las que Orfeo y Eurídice reversionados caen y fluyen desmembrados, sustraídos a las relaciones codificadas por una ley y su reglamentaria transgresión¹¹.

La experiencia original

En un segundo artículo que luego Blanchot también incluirá en *L'Espace littéraire*, “L’expérience originelle”¹², se vuelve sobre la relación entre el arte, la obra y la muerte bajo el signo de Orfeo. Allí, navegando entre Rilke y Hölderlin, Blanchot afirmará la impersonalidad del riesgo que se asume en el arte, pues en la medida en que “el hombre arriesga [...] no sólo su vida, no sólo el mundo donde habita, sino su

⁹Blanchot, Maurice, *L'Espace.cit.* 184.

¹⁰Blanchot, Maurice, *L'Espace.cit.* 181.

¹¹Cf. Blanchot, Maurice. *Au moment voulu*. París: Gallimard, 1951.

¹²Se trata de la tercera sección del capítulo “La Littérature et l’expérience originelle” (Blanchot, Maurice. *L'Espace. cit.* 217-260), publicado primero como artículo en mayo y junio de 1952.

esencia, su derecho a la verdad y, más aún, su derecho a la muerte”¹³, lo que se arriesga no es el individuo sino al lenguaje y al ser mismos¹⁴. En este sentido, la muerte involucrada en la experiencia de la obra excede, para Blanchot, aquella muerte que es la posibilidad en su punto extremo (es decir, como extremo de lo posible y como origen de la posibilidad que el hombre sería¹⁵). Es precisamente la falla de lo humano el concebir que deviene auténtico (humanidad *verdadera*) en tanto y en cuanto puede morir, poniendo allí el motor de su acción en la historia. Y ello se evidencia en la obra por cuanto, atravesado por esta experiencia, lo humano se ve conducido a la muerte impersonal, muriendo “siempre otro distinto de sí, a nivel de la neutralidad, de la impersonalidad de un El [Il] eterno”¹⁶. De aquí que el arte aparezca como el *locus* de la ambigüedad: la tranquilizadora invitación a “morir tristemente en Eurídice a fin de sobrevivir gloriosamente en Orfeo”¹⁷ no consigue revertir la muerte en una vida de orden superior (más verdadera, más auténtica) sino que –como indica Blanchot leyendo a Rilke incluso más allá del propio Rilke¹⁸– obliga a retirarle la negación a la muerte y “entregarse a lo indistinto y a lo indeterminado”¹⁹. Así pues, lo verdadero queda atado a la violencia del negativo, y por eso mismo el arte se aparta de aquello, definiéndose por su errancia y su capacidad de *afirmar*: una afirmación que no funda ni es originaria, que no se identifica con la radicalidad del principio que recorta en un punto la infinita repetición del tiempo. En el arte habrá repetición,

¹³Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 250.

¹⁴Blanchot, Maurice. *L'Espace. cit.* 250-251.

¹⁵Así interpreta Blanchot (siguiendo a Lévinas) el pensamiento heideggeriano en torno al ser-para-la-muerte, tal como lo explicita en estos mismos pasajes (Blanchot, Maurice. *L'Espace. cit.* 251-254). Sobre el alcance de dicha crítica y las distorsiones que ello genera en las consideraciones acerca de lo muerto y lo vivo, cf. Crowley, Martin. “Possible suicide: Blanchot and the ownership of death”, *Paragraph*, Volume 23, Issue 2, (2000): 191-206.

¹⁶Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 253.

¹⁷Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 254.

¹⁸Blanchot cita una carta de Rilke del 6 de enero de 1923 del siguiente modo: “la inversión radical que Rilke –que, como lo vimos, acaso siempre se ha valido de astucias frente a ella– expresa, sin comprender todo su alcance, en la carta del 6 de enero de 1923, cuando pide no ver ya en la muerte algo negativo, sino *das Wort “Tod” ohne Negation zu lesen*. Leer la palabra muerte *sin* negación, es retirarle lo tajante de la decisión y el poder de negar, es resguardarse de la posibilidad y de lo verdadero, pero es también resguardarse de la muerte como acontecimiento verdadero, entregarse a lo indistinto y a lo indeterminado, el más acá vacío donde el fin tiene la pesadez del recommienzo” (Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 254-255).

¹⁹Blanchot, Maurice. *L'Espace. cit.* 255.

recomienzo y sobre todo fracaso, porque no es posible abandonar la experiencia que al son del “¡De nuevo, de nuevo!” nos obliga a zambullirnos en la ciénaga en que el Sí y el No son anteriores a la distinción que los opone y los hace trabajar en el mundo, el mundo (que ya no puede llamarse mundo) de lo insignificante.

En esta dirección, puede observarse que el carácter de la muerte evocada se relaciona con un deseo que funciona como plataforma de una ambigüedad inexorable: el deseo que hace mirar no elimina al que es mirado (Eurídice) sino que parece perforar el ojo del que mira (Orfeo), siendo en consecuencia un vector de su descomposición²⁰. Volvemos a encontrar así una noción de muerte que elude la versión humanista (versión ésta que la convierte en consumación de la existencia) al intensificar el carácter incesante y relacional, sin término y sin objeto, de un morir que retorna en, y como, la ausencia de tiempo. La muerte ya no se *opone* a la vida: el morir incesante *no niega* sino que señala el tiempo muerto de lo que retornando en el vacío se aleja sin cesar de sí mismo. Lo incesante quedará así señalado como esa extrañeza tan típica de los relatos de Kafka, esa que no es el anuncio de la desgracia (la desgracia prometida no tiene sentido para quien se ha olvidado de sí mismo y no se proyecta hacia ningún futuro) ni la constatación de un extraño en las cercanías. Como en *Der bau*, recordará Blanchot, donde la inquietud por la *otra* bestia que, invisible y sólo presentida, cava en la propia madriguera, espacializa la inquietud generada por el olvido del día. El que elige oponerse definitivamente al día y trabajar subterráneamente termina abandonando su obra, se olvida de sí y se entrega a la espera de lo otro que no se presentará nunca (un silbido casi imperceptible, el áspero flujo del tiempo que abrasa todo a su paso²¹); y es que este muerto-viviente (el

²⁰Podría aventurarse que este es uno de los principios de construcción más operativos en la narrativa de Blanchot y que, con el tiempo, deviene la lógica misma de su pensamiento: su estasis en la zona fragmentaria de la escritura tal vez sea la única posible para quien camina a tientas, con las cuencas de los ojos vacías, utilizando las palabras como irreverentes lazarillos que se niegan sistemáticamente a indicar el camino correcto, incapaz de discernir quien mira y quién es mirado, quién desaparece y quien muere sin fin.

²¹ “Un leve siseo sólo audible a grandes intervalos, una nadería a la que, no quiero decir que uno pueda acostumbrarse, no, pero a la que uno –sin emprender provisoriamente nada en su contra– podría observar durante cierto tiempo, es decir: prestar, ocasionalmente, atención una vez cada dos o tres horas y registrar pacientemente el resultado, pero no hacer como yo, que voy refregando la oreja a todo lo largo de las paredes, en realidad no para encontrar algo, sino para hacer algo que se acomode a la

enterrado vivo, o que vive por debajo de su vida una sobrevida laboriosa) es atraído por la insignificancia y adivina, en la oscuridad última que el día puede imaginar, que hay una oscuridad que ya no se opone a la luz. Él vive (o muere más allá de sus posibilidades de morir) en esa instancia expectante, en la estancia que no importa cuánto se expanda, siempre se cierra en torno a un centro ausente. Tiempo fuera del tiempo, caída de la ciudadela, desobra ansiosa, ¿dónde ha de residir Orfeo? ¿Qué ha sido de Eurídice?²². Como se verá a continuación, la topología de esta escena cobrará cada vez más sentido: acaso el inframundo sea el único mundo; el deseo de la obra de arte, las reliquias de la muerte; la comunidad, una relación sin relación con lo incesantemente muerto.

Sísifo en el infierno

Como último estadio de la saga órfica que Blanchot escribe durante los años 50, es importante examinar otro aspecto de la relación entre el deseo y la muerte. El capítulo VII de *L'Entretien infini*, “Reflexiones sobre el infierno”, se cierra la sección “Orfeo, Don Juan, Tristán”²³, donde el pensador retorna a la mirada órfica en una tentativa de discernir el dar muerte que se transpone en algunas obras de Albert Camus y aquella ligada al arte bajo las figuras míticas a las que se refiere en el título. Como se examinará, el movimiento conceptual más importante está dado por el desplazamiento del deseo a un ámbito medial: ya no se lo postula como lo que conduce a la desintegración (como *impulso* de una “subjetividad”) sino en tanto

intranquilidad interior. Ahora las cosas van a ser de otra manera... espero; y al mismo tiempo no creo que sea así, pues—como cerrando los ojos y furioso contra mí mismo, tengo que confesarme— la intranquilidad hace vibrar mi interior tal como hace horas viene ocurriendo, y si no me atengo a la razón probablemente comience nuevamente a excavar en algún sitio, independientemente de que allí se oiga algún ruido o no; insensatamente, obstinadamente, solamente por hacer una excavación, casi como hace el animalejo, el cual cava completamente sinsentido alguno o solamente porque se come la tierra.” (Kafka, Franz, *Der bau* (1924), citado de acuerdo a la versión española: “La construcción”. *Relatos completos* 4. Buenos Aires: Losada/La Página, 2005, pp. 148-149).

²² Es habitual que Eurídice sea reducida a *partenaire* de Orfeo, es decir, a cumplir alguna ‘función’ en el planteo de su problema. Sin embargo, ella también vive una sobrevida signada por la ausencia de tiempo y de obra. Si bien Blanchot no es la excepción a la regla, más tarde evocará, refiriéndose a la comunidad de los amantes, los versos preciosos de Marina Tsvetayeva en *Eurídice a Orfeo*: “Con el veneno de la inmortalidad/ se acaba la pasión de las mujeres” (Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. París: Minuit, 1983, p. 77).

²³ Publicado como artículo primero en marzo de 1954. Luego incluido en *L'Entretien*. cit. 280-288.

separación que se hace sensible. Lo que se pone en primer plano en este abordaje de la relación Orfeo-Eurídice es, entonces, el espacio en el que ésta acontece, el inframundo, que Blanchot reinterpreta como infierno en relación a Camus (y como desierto, en relación a Nietzsche)²⁴. Aunando el motivo del absurdo camusiano con “*el desierto crece*” de cuño nietzscheano, Blanchot evalúa si acaso conviene la equivalencia entre el ‘infierno’ ateo –escenario privilegiado del existencialismo– y el *nihilismo*, condición de nuestra existencia. La vía de avance en esta contraposición abreviará en las figuras centrales del imaginario de Camus: Sísifo y el Hombre rebelde²⁵, el estado de desgracia que es su condición y la relación con la muerte (de dios, del hombre) cuya inflorescencia se debate sin descanso entre la afirmación y la negación.

Blanchot se demora a lo largo de este extenso capítulo en mostrar los meandros del camino que lleva a Camus a deponer a Sísifo para que se yerga el hombre rebelde. Y sus meditaciones apuntan a la legitimidad profunda del tan mentado “derecho a la muerte” que sería lo propio del hombre, *locus* donde el absurdo camusiano se revela como un nuevo episodio del humanismo occidental que históricamente deposita allí la especificidad de la vida humana en contraposición al resto de lo existente²⁶.

De acuerdo a la paráfrasis que hace aquí Blanchot, el existencialismo (al menos el camusiano²⁷) sería aquel movimiento que tiene como motor la condición ‘desgraciada’ del hombre, su posición de sufriente extremo que no halla justificación ni consuelo en otro mundo distinto a este, este mundo en el cual no parecería encontrar remedio. Se trata entonces de una desgracia puramente humana que tiene

²⁴ Los textos a los que me refiero son tres artículos publicados sucesivamente entre abril y junio de 1954 en *La Nouvelle Nouvelle Revue française* y luego compilados en *L'Entretien*. cit.256-280.

²⁵Cf. Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1942y *L'homme révolté*. París: Gallimard, 1951.

²⁶ He trabajado la problematización blanchotiana del “derecho a la muerte” como vector antropogénico en otro texto, al cual me permito remitir para evitar la redundancia: “«Como si sobrevivir fuera importante...». Muerte de dios, literatura y política”. *Entre Nietzsche y Derrida: vida, muerte, sobrevivencia*. Comp. Mónica B. Cagnolini. Buenos Aires: La Cebra, 2013. 239-261.

²⁷ Blanchot disputa con Sartre en torno a otro tópico: el de la “función” de la literatura y la posibilidad de la literatura “comprometida”. Cf. Blanchot, Maurice. *Faux pas*. París: Gallimard, 1943, pp. 92-101 y *La part du feu*. París: Gallimard, 1949, pp. 293-331.

por escenario un infierno (que no es otro que este mundo) vacío de dios, donde no hay salida puesto que los que aquí permanecemos somos los auténticos condenados de la tierra. Para Blanchot, esta lucidez respecto de lo irremediable de los dolores y padecimientos constituye la constatación de la desmesura y la imposibilidad en que el hombre se encuentra ante la pérdida del mundo, y el existencialismo quedará caracterizado por responder a ello con un esfuerzo perseverante por extender, aunque sea un poco, el mundo en que *el hombre es aún posible*.

De allí que la intervención blanchotiana corra, en paralelo, en dos direcciones: por una parte, el recorrido crítico por el itinerario camusiano que habrá llevado al absurdo de ser una visión desencantada del mundo a ser la clave (lógica y ética) de una reivindicación de la rebeldía y la comunidad de los humanos; por otra parte, Blanchot moviliza conceptos propios (el afuera, el derecho a la muerte, la imagen, el arte) en el circuito de las preocupaciones de Camus, en un tránsito agudo y ácido por los temas del nihilismo y la posibilidad de la fundación de lo común en una suerte de ‘lógica’ compartida propia del lenguaje humano.

La mayor objeción a la rebelión camusiana estará en *la relación* imposible, para Blanchot, entre el hombre rebelde y Sísifo. La relación entre la virilidad instaurada por una negación que se planta ante el absurdo con las armas de la lógica y le espeta un No (que rápidamente se recicla como fuerza de hacer mundo y poder sobre éste) y la debilidad asociada a un ámbito de lo imposible donde nada comienza (ni siquiera la esclavitud, condición de posibilidad de la rebeldía). Así pues, Blanchot atacará la deposición del absurdo neutro que opera Camus a favor del absurdo logicizado que, subrepticamente, reintroduce un fundamento subjetivo (al asumir la defensa de una lógica que, invariablemente, se reivindica humana). Sin embargo, apostar a una victoria lógica sobre el absurdo no es más que un subterfugio mediante la cual la propia y astuta razón ‘olvida’ el absurdo, relegándolo a mero efecto derivado de una lógica mal utilizada y cubriéndolo con un racimo de ‘valores’ de factura propia. Todo este movimiento de desvío y disimulo que Blanchot describe es el que obstaculizaría, pues, otro de los caminos que el absurdo podría iluminar con

una fosforescencia que no esclarece nada: la “dimensión de nosotros mismos que no mediría ya el poder”²⁸, la región donde “falta lo posible”²⁹, el sendero de Sísifo.

La reflexión blanchotiana destacará a Sísifo porque es allí donde se encuentra la pérdida reiterada que marca los mil crepúsculos que destejan lo humano y lo exponen a un afuera donde lo acosa lo imposible. “¿Qué nos dice Sísifo? No que no quiere matarse, sino que no quiere porque no puede: precisamente ha abandonado el espacio de la posibilidad al abandonar el mundo donde es posible morir”³⁰. Este es el sitio donde la impotencia no se prefigura como el punto cero desde el cual un Hombre podría desarrollarse, sino como la imposibilidad insuperable que impide la totalización de un mundo, la consecución de un continuo donde el humano podría atribuirse la creación de un todo. En efecto, perdido el derecho a la muerte se ingresa al espacio del no origen, donde las formas humanas no se distinguen cualitativamente de otras formas sino que se mezclan con ellas, incapaces de cerrarse en una interioridad pura. En rigor, Sísifo, no es el punto cero, no es el límite impuesto a la avanzada de la muerte, porque tampoco es el lugar hueco de la nada: es “la imagen de aquel *entre* donde no se pertenece ni a una orilla ni a la otra”³¹. Ni comienzo ni meta por fin lograda, Sísifo es puro andar indeciso cuya afirmación es radical no porque diga “sí” a un principio donde se arraigue sino porque constata que *hay* algo, un perpetuo movimiento al que se entrega haciéndose piedra que rueda.

Extraño Sí que sólo le quita al No su pureza de negación. Sí que no afirma nada, que es el flujo y el reflujo de la indecisión a partir de lo que nada comienza, sino que todo recomienza sin comienzo ni fin, Sí que nos quita hasta la certeza de la nada y es como el núcleo secreto del No.³²

²⁸Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.266.

²⁹Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.266.

³⁰Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.267.

³¹Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.268.

³²Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.168.

Para Blanchot, es el absurdo en su forma neutra: la imposibilidad de erigir una pared lo suficientemente firme como para apoyar sobre ella la piedra y que el tiempo infinito deje de rolar, una pared que sirva para impulsarse o parapetarse. Sísifo habita el Afuera del mundo, que es un umbral donde sólo hay relación con lo inhumano, con la piedra; Sísifo es la hoja vegetal que vive fuera de sí, cuya única fuerza se invierte en afirmar esta exterioridad sin fin y sin comienzo. Sísifo no tiene amo porque ni siquiera se tiene a sí mismo: él habita el único infierno que un ateo podría tolerar, aquel que ha sido el margen de la creación divina (y no el lugar de reconversión de los injustos), aquel submundo donde sin dios y sin ley, ya no subsiste siquiera la posibilidad de matarse porque la muerte ya ha acaecido. Y se sigue siguiendo.

Sísifo no podría devenir esclavo porque, con el mundo, él ha perdido el derecho a la muerte, enrareciendo pues la posibilidad de un devenir humano. Es por ello que Blanchot enfatiza el intervalo que separa al héroe trágico del rebelde (metafísico o revolucionario), y en tal énfasis debe leerse aquella hipótesis acerca de la comunidad de la desgracia que mencionábamos más arriba: a diferencia de Camus, para quien el derecho a la muerte acomuna a los humanos como a una ‘especie’, haciendo de ésta el *telos* de una comunidad libre y justa, desde la perspectiva blanchotiana la desgracia es la quintaesencia de la impotencia, lo que quita al desgraciado la posibilidad de decir yo y de reunirse con sus ‘iguales’. No por ello no habrá de postularse una comunidad, pero ya no será la fraternal comunidad de iguales, de hombres, sino ese vivir-juntos donde antes que rasgos o trazos a compartir, prima la exposición, la vida liminar que excede la individuación y sobrevive a la muerte propia. He aquí que nos vemos lanzados, una vez más, al itinerario órfico.

Orfeo, Don Juan, Tristán

¿Qué sucede en el infierno en el instante invivible en el que Orfeo mira el rostro hueco de Eurídice? El intervalo que separa a los amantes (el deseo) se hace sensible, “la desaparición se convierte en la espesura de la sombra que hace a la carne más presente y a la presencia más pesada y más extraña, sin nombre y sin forma, y que entonces no puede decirse ni muerta ni viva, de donde sacan su verdad todos los

equivocos del deseo”³³. Aquí la figura órfica es reunida con las de Don Juan y Tristán, otras formas bajo las cuales el mito aborda el deseo. En distintas formas, contrapuestas y hasta contradictorias, esta tríada muestra que independientemente de la concepción del deseo que se maneje, este siempre remite a una modalidad del estar-juntos marcada por la alteración de lo que habitualmente entendemos como lo lejano y lo próximo. Cuando Don Juan cena con el convidado de piedra, su deseo (posición viril y soberana) lo pone ante la imposibilidad de aproximarse, tomar y poseer a quien tiene enfrente³⁴. Ante ello, se abre como un enigma fabuloso la comparecencia del muerto como una estatua de piedra: la muerte se presenta como algo que no consume ni ofrece un cierre “personal” o “propio” a la vida, sino como la superficie fría, lisa, impersonal, cuya mano extendida conduce al infierno. El deseo de Don Juan no se detiene siquiera ante la ausencia de rostro que se adivina detrás de aquella mano vacía, deseo que en su mutilación esencial (pues lo deseado le falta) lo arrastra hacia esa zona de la existencia donde se acomunan los seres deseados: despojado del poder, no se derrumba bajo otro poder más fuerte que el propio, sino que ingresa en la zona de la dispersión donde las armas del dominio no tienen utilidad alguna, donde el rostro se dispersa como un puñado de arena echado al viento, donde no se está con los otros sino bajo la forma de la pérdida de sí, inmediato e inaccesible como la ubicua piedra pulverizada que sobrevive al infinito de la muerte.

Una infinitud análoga, que sobrevive a su propia extenuación, es la que caracteriza la pasión entre Tristán e Isolda. Iniciado por una poción mágica, el deseo irrefrenable que los une debería tener una duración de tres años. Blanchot señala el desfase entre el marco diurno en el que esto sucede de acuerdo a lo establecido (al cabo de los tres años la poción pierde su efecto y cada uno vuelve a su vida habitual – y moralmente respetable), y el marco nocturno en el cual esta pasión no puede cesar

³³Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.281.

³⁴Se recordará el argumento del mito: una de las “víctimas” de Don Juan Tenorio es Ana, cuyo padre (el Comendador) muere en un enfrentamiento con Don Juan. Cuando éste pasa por la tumba del difunto, se burla invitándolo a cenar. Para su sorpresa, el muerto (el convidado de piedra) asiste a la cena y, además, le devuelve la invitación, pero esta vez en su capilla. Allí, la estatua de piedra termina hundiéndose a Don Juan en los infiernos. Blanchot, sin discutir el matiz cristiano del relato, destaca la anomalía –para los parámetros de la religión en cuestión– que supone que el muerto aparezca como una estatua de piedra con capacidad “operativa” en el mundo de los vivos.

porque el deseo prescinde de los personajes. Al modo de un “relato que seguiría sin ellos”, en la noche de la pasión colmada, acabada y ya olvidada, el deseo no halla su sentido en la transgresión de la ley (que rige el día) sino que deviene *deseo neutro*:

En este vacío y en este fin [...] sigue deseándose el infinito de la noche misma, deseo neutro que no toma en cuenta ni tú ni yo, que aparece, pues, como un misterio donde zozobra la felicidad de las relaciones privadas, fracaso sin embargo más necesario y más valioso que todos los triunfos, si oculta y reserva la exigencia de una relación diferente.³⁵

En la desmultiplicación del deseo órfico, es esta *relación diferente* la que debe testimoniar los sinuosos caminos que sistemáticamente enlazan el arte a la muerte, el deseo al infinito de la pasión extraviada, la comunidad de los amantes a la comunidad de los que no tienen comunidad. Separados por un intervalo duro, frío y dispersivo (la muerte repartida en la roca pulverizada, arena del desierto nietzscheano esparcida sobre las cabezas como el bautismo recibido en el infierno), los amantes convierten la separación en relación. Del mismo modo, el artista no deja de perforar con su mirada el rostro vacío que finalmente lo desmiembra y distribuye sus partes en diez, cien, mil soledades insignificantes. Acaso nos toque el legado blanchotiano de pensar bajo el nombre de la comunidad aquello que no cabe interrumpir (pues se preserva en lo discontinuo), ni gestionar (infierno sin dios donde no hay derecho a la muerte, sino muerte ya acontecida). Tal vez el *intervalo que se hace sensible* sea la cifra de eso que nos acomuna en prescindencia de un sí mismo, como el susurro de Eurídice diciendo adiós a Orfeo por última vez, no desapareciendo sino convirtiéndose en sombra definitiva que en lo sucesivo rondará el infierno (o el desierto) que habitamos.

Bibliografía

³⁵Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.287.

- Billi, Noelia. “«Como si sobrevivir fuera importante...». Muerte de dios, literatura y política”. *Entre Nietzsche y Derrida: vida, muerte, sobrevida*. Comp. MónicaB. Cragolini. Buenos Aires: La Cebra, 2013. 239-261.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. París: Gallimard, 1969.
- Blanchot, Maurice. *Au moment voulu*. París: Gallimard, 1951.
- Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. París: Minuit, 1983.
- Blanchot, Maurice. *Faux pas*. París: Gallimard, 1943.
- Blanchot, Maurice. *La part du feu*. París: Gallimard, 1949.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1942.
- Camus, Albert. *L'homme révolté*. París: Gallimard, 1951.
- Crowley, Martin. “Possible suicide: Blanchot and the ownership of death”, *Paragraph*, Volume 23, Issue 2, (2000): 191-206.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Kafka, Franz. *Relatos completos 4*. Buenos Aires: Losada/La Página, 2005.

Rostros, pequeños retratos e identidad. Reflexiones en torno a los usos y tergiversaciones del método antropométrico fotográfico a propósito de los hechos de Trelew

Faces, small portraits and identity. Reflections on the uses and distortions
of photo anthropometric method with regard to the facts of Trelew

Hernán López Piñeyro *

Fecha de Recepción: 1° de abril de 2015

Fecha de Aceptación: 23 de abril de 2015

Resumen:

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las técnicas de policía se desarrollaron impetuosamente trayendo consigo, según nos recuerda Agamben, una transformación decisiva del concepto de identidad. No mucho tiempo después, las sociedades disciplinarias encontraron en la fotografía una herramienta de identificación perfecta que poco tardó en convertirse en un método antropométrico. No obstante, el rostro retratado en las fotos carné les otorga a estos dispositivos cierta capacidad de resistencia.

En el caso de las dictaduras latinoamericanas de la segunda parte del siglo XX, estas imágenes tienen cierta especificidad: son los registros que permiten la identificación necesaria antes y durante de la detención clandestina y la desaparición forzada. Sin embargo, en los usos que los movimientos de derechos humanos, o algunos artistas cercanos a ellos, hacen de estos dispositivos se les otorga nuevas capas de significación.

En este trabajo se busca indagar sobre los usos de estos dispositivos antropométricos, la transformación que ellos hacen del concepto de identidad y, a la vez, la reapropiación de los mismos como elementos esenciales de la (política de la) memoria. Particularmente, se reflexiona sobre las apropiaciones que el PRT-ERP, Juan Carlos Romero y GAC han hecho con las imágenes antropométricas de los masacrados en Trelew.

Palabras clave:

Identidad, antropometría, memoria, foto carné, arte argentino.

* UBA – UNA. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Airesy estudiante de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en la Universidad Nacional de San Martín. Se desempeña como docente de Estética I y II en la Lic. en Artes Visuales (UNA) y como adscripto en la cátedra de Estética de la Lic. en Filosofía (UBA).

Correo electrónico: hernanlopezpineyro@gmail.com

Abstract:

Since the second half of the nineteenth century, police techniques developed impetuously bringing, as Agamben reminds us, a decisive transformation of identity concept. Not long after, the disciplinary societies found in photography a perfect identification tool that soon became an anthropometric method. However, the face portrayed in the ID photos on these devices gives them some resilience.

In the Latin American dictatorships of the second part of the twentieth century, these images have some specificity: they are the records that allow the proper identification before and during illegal detention and enforced disappearance. However, when human rights organizations, or some close to them artists, use these devices, they give them new layers of meaning.

This paper inquires into the uses of these anthropometric devices, the transformation that they made of identity and, at the same time, the reappropriation of them as an essential element of the (politics of) memory. Particularly, we reflect on the appropriations that PRT-ERP, Juan Carlos Romero and GAC have done with anthropometric images of those massacred people in Trelew.

Keywords:

Identity, Anthropometry, memory, ID photo, Argentine art.

Antropometría e identidad

A partir del desarrollo de las técnicas antropométricas, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y que continúa hasta nuestros días, se transformó por completo el concepto de identidad. Ésta pasó a estar asociada a ciertos datos biológicos íntimos pero también ajenos, en algún sentido, a la persona. Mi código genético y mi huella dactilar me pertenecen pero me resulta tan imposible reconocermé en ellos como tomar distancia, pues, no son más que partes de lo que Giorgio Agamben llama la *vida desnuda*. Inmediatamente aparecen algunas preguntas: ¿Qué tipo de identidad puede desprenderse a partir de datos puramente biológicos? ¿Acaso es posible construir una identidad a partir de dichos datos? ¿Y si lo fuera pueden los otros reconocermé a partir de ella?

Retomando a Hegel, Agamben señala que es sólo a través del reconocimiento de los otros que el hombre puede constituirse como persona y adquirir una identidad social. El término persona, que proviene del latín, en su origen significa disfraz, máscara, personaje o apariencia externa del hombre. En nuestra cultura, “[l]a persona moral se

constituye, pues, a través de una adhesión y a su vez una distancia respecto a la máscara social: la acepta sin reservas y, al mismo tiempo, se diferencia casi imperceptiblemente de ella”². La identidad, por tanto, se construye en función de esa máscara social, de su reconocimiento y de su diferenciación. Por el contrario, una identidad basada únicamente en datos biológicos —como los que están detrás de los dispositivos antropométricos— sólo es posible sacrificando la persona. Es decir, los dispositivos de poder funcionan capturando y obstruyendo un modo de subjetivación. La identidad sin persona reduce la identidad en un elemento impersonal, casi inalterable tal como un dato biológico.

El retrato de un rostro

La foto carné de frente y perfil, utilizada en sus inicios como un instrumento antropométrico para la identificación de criminales y que ha construido cierta tipología de “delincuente habitual”, es en nuestros días —y desde hace tiempo— un dispositivo que se ha instalado en las vidas cotidianas deviniendo, quizá, en la técnica antropométrica más habitual. En nuestro documento de identidad, carné de conducir, carné de socios de clubes o bibliotecas, libreta universitaria, legajo laboral, *curriculum vitae* y, con algunas variantes, en nuestro perfil de Facebook o Twitter nuestra foto cuatro por cuatro parece ser tan ineludible como lo es nuestro nombre de pila y apellido.

Más allá de la denuncia del uso por parte de los estados nacionales del dispositivo fotográfico como instrumento disciplinario, que no se encuentra sólo en Agamben sino también (y cada vez más) en otras direcciones teóricas³, me interesa pensar en

²Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014, p. 69.

³Cf. Penhos, Marta. “Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, revista *Memoria y sociedad*, N° 35, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. La lista es mucho más extensa, por supuesto, pero menciono al menos dos trabajos que luego serán abordados en el presente.

términos ontológicos estas pequeñas imágenes y la especificidad que las separa del resto de los instrumentos antropométricos. Sin desconocer todas las mediaciones que existen entre lo fotografiado y la fotografía, entre el hecho real y la ficción propia del medio fotográfico, no puede ser obviado que ese cuadradito de papel es el retrato de un rostro. Entonces, las preguntas que me gustaría formular son: ¿qué tipo de identidad puede construirse sobre el rostro? Y ¿qué identidad se pone en juego en el registro fotográfico de ese rostro?

Creo que es Agamben quien nuevamente puede ayudarnos a pensar esta cuestión. En *La comunidad que viene*, el filósofo italiano señala que “el rostro humano no es ni el individualizarse de una *faz* genérica ni el universalizarse de los rasgos singulares: es el rostro cualsea, en el cual esto que pertenece a la naturaleza común y esto que es propio son absolutamente indiferentes”⁴. El rostro resulta ser, por tanto, un lugar paradójico para plantear la cuestión de la identidad, pues se trata de una pura medialidad entre los rasgos de un individuo y las características de la especie. Se da en él una serie infinita de oscilaciones modales entre género e individuo, entre lo común y lo propio. Por un lado, en los rostros particulares la naturaleza humana pasa incansablemente a la existencia pero, por el otro, son éstos, los rostros individuales, los que conforman el género. Ambos, lo común y lo propio, parecen confundirse en el rostro.

La foto carné conserva, en cierto aspecto, un carácter paradójico. Este retrato de cuatro centímetros por cuatro centímetros pretende captar la unicidad propia de un rostro particular para identificar a la persona y diferenciarla de los otros rostros al mismo tiempo que lo serializa y lo somete a una tipología. La foto debe ser tomada de frente o de tres cuartos de perfil, medio busto, con la cabeza totalmente descubierta y erguida, con fondo uniforme claro y liso. Sin embargo, hay algo en esa imagen, algo de cada rostro-máscara retratado, que se resiste a ser un mero dato biológico, que se resiste a construir una identidad sin persona.

Agamben no diferencia este dispositivo de los otros modos de identificación biométrica como, por ejemplo, las huellas dactilares o el ADN. Considero que si bien

⁴Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1996, p. 18.

el uso de todas estas técnicas debe ser problematizado, en tanto que pertenecen a un conjunto más extenso de instrumentos que tienen la potencia de implementar un control absoluto y sin límites de los ciudadanos, no puede pensarse que la foto carné sea el registro de un dato puramente biológico que resulta ajeno a su portador tal como el código genético o su anotación impresa⁵.

El rostro nunca puede estar completamente desnudo. Por el contrario, siempre parece vestir, al menos parcialmente, una máscara social que permite el reconocimiento por parte de los otros y con la que el individuo se identifica y, a la vez, se distancia. La fisonomía biológica del rostro es indiscernible de sus expresiones y de ciertas decisiones estéticas que lo atraviesan. Puede insinuar una sonrisa, tener una mirada seria, barba, bigote, maquillaje o llevar una cicatriz; puede también revelar formas de vida y sugerir la pertenencia a una clase social determinada en tanto se adecue o no a una tipología construida. En este sentido, y no en otro, el rostro parece estar más cerca de ser una "máscara social" que algo similar a una muestra de ADN. Es una construcción que hago con los otros y con la que puedo coincidir o no y a través de la cual soy reconocido.

El rostro está recubierto por piel. En la *Lógica del sentido*, Deleuze retoma aquel aforismo expresado por Paul Valéry en *La idea fija* según el cual lo más profundo que hay en el hombre es la piel. Deleuze pone esta afirmación entre signos de interrogación. La superficie pura, el lugar del sentido, mucho más profunda que cualquier fondo, es lo que el otro nos oculta. "Extraña postura la que valora ciegamente la profundidad a expensas de la superficie y que quiere que superficial signifique no de vasta dimensión, sino poca profundidad, mientras que profundo

⁵Seguramente, merece una reflexión aparte el uso por parte del estado de datos biológicos como el ADN para revisar o quizá reparar, al menos parcialmente, los daños que el propio estado causó. Me refiero, por ejemplo, al Banco Nacional de Datos Genéticos cuyo fin es garantizar la obtención, acopio y análisis de la información genética que sea necesaria como prueba para el esclarecimiento de los delitos de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar. Delitos que, como es sabido, ponen cuestiones relativas a la identidad en juego. Este archivo de datos biológicos ha permitido la búsqueda e identificación de hijos e hijas de personas desaparecidas, que hubiesen sido secuestrados junto a sus padres o hubiesen nacido en centros clandestinos de detención.

significa al contrario de profundidad y no de débil superficie”⁶. Pero “[b]asta con que nos disipemos un poco, con que sepamos permanecer en la superficie, con que tensemos nuestra piel como un tambor, para que comience la gran política”⁷.

La piel del rostro, nuestra máscara ante el mundo, es política o al menos el inicio de ella. La historia, la memoria se imprime en la piel como una huella propia de la identidad. El rostro se hace diferencia, y como en el concepto derrideano, impide su captura.

No sin opacidades, esta identidad presente en el rostro y en la piel que lo recubre se transfiere y permanece como huella que amenaza con borrarse en su registro fotográfico, haciendo que éste oscile incansablemente entre la construcción de una "identidad con persona" y una "identidad sin persona".

La foto carné y la (des)figuración de lo individual

El caso latinoamericano nos permite repensar esta cuestión desde otra perspectiva que nos interpela desde mucho más cerca. En el capítulo “Imágenes-recuerdo y borraduras” de *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard señala que las fotos carné que portan los familiares de los desaparecidos en sus pancartas tienen cierta especificidad:

muestra[n] cómo sus sujetos son numerables y enumerables en fichas y listados, antes y después de la violencia, según el mismo orden estadístico del que se sirven máquinas de control para practicar la apropiación y también la expropiación, de la identidad corporal y judicial.⁸

Estas imágenes exhiben el dispositivo de supresión de identidad que hizo desaparecer a los retratados. Se trata, según escribe Richard, de la des-figuración de lo individual. En este sentido, se da un pasaje del señalamiento —propio de la foto carné tomada para identificar— al ocultamiento —propio de la desidentificación que requiere la

⁶Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2010, p. 223.

⁷Deleuze, Gilles. *Op. cit.*, p.58.

⁸Richard, Nelly. *Op. cit.*, p. 166.

tortura y la desaparición—. Las fotos carné, agrega Marta Penhos transitando similares sendas,

han pasado a formar parte de una cultura visual que las reivindica como bandera, integrándose activamente a las Marchas de la Resistencia que se sucedieron desde 1980, cuando en plena dictadura las madres y abuelas de la Plaza de Mayo comenzaron a reclamar la aparición con vida de sus hijos. Los rostros congelados en una juventud eterna, indican, es cierto, que “esto ha sido”, pero también le dan corporeidad y nombre a la ausencia y el anonimato de los desaparecidos.⁹

La reapropiación de estas imágenes sólo puede darse a partir de un resto o una huella de la persona-máscara que perdura en el dispositivo fotográfico y que, al mismo tiempo, posibilita su tergiversación, es decir, su utilización para transmitir nuevos mensajes que en principio le son ajenos. Específicamente lo que aquí se altera o se distorsiona a partir de una acción profanatoria, que tiene como objetivo restituir las imágenes al uso común y sacarlas de la esfera separada, es la finalidad para la que fueron concebidos y sus nefastos usos posteriores. En la reapropiación que los movimientos de derechos humanos hacen de estos dispositivos se les otorgan nuevas capas de significación. Las madres, por ejemplo, exhiben las fotos de sus hijos en las Marchas de la Resistencia para exigir su aparición con vida. Estas imágenes son el documento y el testimonio que constata la desaparición, la ausencia. Las abuelas las utilizan para encontrar a sus nietos, para que ellos puedan identificarse en los rostros de sus padres. En los recordatorios publicados diariamente desde 1988 en Página/12 por familiares y amigos de desaparecidos también aparecen estas pequeñas fotografías. Algunos artistas, por su lado, trabajan con ellas en distintas acciones o intervenciones urbanas como parte de una (re)elaboración colectiva de la memoria.

⁹Penhos, Marta. *Op. cit.*, p. 32.

Tal como nos recuerdan Burucúa y Kwaitkowski, la vida sólo se configura completa y auténticamente con el cierre de la existencia por la muerte o “la instalación de la memoria que la historia, en sus diversas escalas, y el arte (...) conservan de aquella vida total”¹⁰. En este sentido, las vidas de los desaparecidos, aquellos que no están ni muertos ni vivos, no se han completado. El Siluetaza proporcionaría, al decir de los autores, una forma posible para terminar el proceso social de la configuración de sus vidas. Podríamos agregar que las reapropiaciones y las tergiversaciones de las pequeñas imágenes de frente y perfil además de ser herramientas útiles para la búsqueda —me refiero particularmente al uso que ellas hacen las Madres y las Abuelas— o ser banderas de lucha, van también en la dirección antes señalada, completan la vida de las personas desaparecidas y contribuyen en la elaboración de un duelo por parte de la sociedad.

Los afiches sin firma con los rostros de los fusilados en la Masacre de Trelew¹¹ y la consigna “Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos” que días después de la ejecución ilegal y en el primer aniversario imprimió y pegó posiblemente el PRT-ERP¹² ponen estas cuestiones en juego. Las imágenes, tomadas en su mayoría de frente y algunas de perfil, muestran las caras, la piel y la historia de Ana María Villareal de Santucho, Humberto Adrián Toschi, José Ricardo Mena, Rubén Pedro Bonet, Susana Graciela Lesgart, Mario Emilio Delfino, Carlos Heriberto Astudillo, María Angélica Sabelli, Alfredo Elías Kohon, Jorge Alejandro Ulla, Clarisa Rosa Lea Place, Mariano Pujadas, Miguel Ángel Polti, Humberto Segundo Suárez, Alberto Carlos del Rey y Eduardo Adolfo Capello. El retrato de cada uno de estos rostros propios e impropios a la vez, en tanto que son de una persona pero forman parte de una lucha que es de todos, deviene en manos de sus compañeros en una pancarta

¹⁰Burucúa, José Emilio y Kwaitkowski, Nicolás. “Elpénor, el Peregrino de Meaux y el Desaparecido, la pintura y la configuración de la vida”, Boletín de Estética, [On line], 18. En <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-20.pdf>, (junio 2012), p. 10.

¹¹ Se denomina Masacre de Trelew al fusilamiento por parte de la Armada de dieciséis presos políticos detenidos en la prisión de máxima seguridad de Rawson, en Chubut, como represalia a un intento de fuga que tuvo lugar el 22 de agosto de 1972 en el que seis presos políticos pudieron escapar y diecinueve tuvieron que entregarse de los cuales sólo tres sobrevivieron a la ejecución ilegal.

¹² La sigla remite al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y a su estructura militar, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

política que excede, sin duda, cada imagen particular. A su vez, la vida de los fusilados se completa en cada uno de estos afiches que no sólo ayudan a elaborar el duelo¹³ sino que quedan en nuestros archivos no como documentos muertos sino como imágenes siempre apropiables o expropiables que permiten articular históricamente lo pasado. Dicho benjaminianamente, en el instante de un peligro siempre podremos apoderarnos de ellas y así traer el pasado, como iluminación fugaz, al presente¹⁴.

La triple dimensión de estas imágenes

Louis Marin señala que las imágenes, en tanto que representaciones, están atravesadas por una doble dimensión. Por un lado, dan a ver el objeto ausente, sea éste una cosa, un concepto o una persona. Éstas cumplen un rol sustitutivo (están “en lugar de”) pero, por otro lado, son también la mostración de una presencia que es redoblada en la (re)presentación. Es decir, una representación posee dos funciones, la primera de ellas, de carácter transitiva, consiste en hacer presente una ausencia. La segunda, de carácter reflexiva, reside en exhibir su propia presencia como imagen. Toda representación se presenta representando algo y construye con ello a quien la mira como sujeto mirando¹⁵.

Las fotos carné de las víctimas de la Masacre de Trelew reapropiadas por activistas y militantes y devenidas pancartas políticas no sólo están mediadas por las dos dimensiones de las que habla Marin sino que, según entiendo, también lo están por una tercera. Cada una de estas imágenes es un "ejemplo", es decir, es singular a la vez que vale por todos en su carácter de desaparecidos. Dicho esto en palabras de Jacques Derrida:

¹³ Cabe señalar que las fuerzas de seguridad enviaron a las familias los cuerpos de los fusilados en féretros sellados. A su vez, en el local del Partido Justicialista de Buenos Aires donde se llevaba a cabo el velatorio de tres de las víctimas la policía irrumpió violentamente ingresando a la fuerza con numerosos miembros.

¹⁴ Sobre esta cuestión puede consultarse Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.

¹⁵ Cf. Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image* Gloses, Paris: Editions du Seuil, 1993 y cf. Chartier, Roger. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial. 1996, pp. 78-80.

[u]n ejemplo lleva siempre más allá de sí mismo: abre, así, una dimensión testamentaria. El ejemplo es, en primer lugar, para los otros y está más allá de sí mismo. (...) el ejemplo se separa lo suficiente de sí mismo o de quien lo da como para no ser ya o para no ser todavía ejemplo *para él mismo*.¹⁶

De igual modo, las fotos de los desaparecidos en manos de sus madres no remiten únicamente a cada retratado en particular sino que la fuerza de esas imágenes y de esas proclamas huye de la antinomia entre lo individual y lo universal. Los recordatorios, por ejemplo, no conmemoran únicamente al compañero o familiar de quienes firman la publicación sino que poseen una dimensión testamentaria que incluye también a todos los desaparecidos. Por tanto, cada foto singular vale a la vez por todos.

La imagen que fulgura: el *Proceso a nuestra realidad y Presentes*

En el primer aniversario de la Masacre de Trelew y tan a sólo dos meses de los hechos ocurridos el 20 de junio en Ezeiza¹⁷, entre agosto y diciembre de 1973 y en el contexto de la cuarta edición del Salón de Artistas con Acrílicopaolini llevado a cabo en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires sito en décimo piso del Centro Cultural General San Martín, los artistas Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo realizaron *Proceso a nuestra realidad*. Se trató de un muro gris, similar a cualquier paredón callejero, en el que los artistas pegaron los mismos afiches que el PRT-ERP había instalado en las calles con los rostros de los fusilados en Trelew. Del otro lado del muro pegaron otro afiche

¹⁶Derrida, Jacques. *Espectros de Marx, El Estado, la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid:Trotta, 1998.

¹⁷En las inmediaciones del Aeropuerto Internacional de Ezeiza, las multitudes reunidas que esperaban el regreso de Perón tras casi dieciocho años de exilio fueron cruentamente atacadas por bandas armadas de la derecha peronista. La jornada dejó un saldo de 13 muertos y 365 heridos aunque dada la ausencia de una investigación oficial las cifras nunca pudieron verificarse.

similar, diseñado por Romero, en el que se veía una imagen tomada en Ezeiza en la que una persona desde el palco levantaba de los pelos a un manifestante. Dicho fotograma fue acompañado con la consigna “Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigos a los asesinos”. A su vez, los artistas dejaron aerosoles para que los espectadores pudiesen escribir en el muro y apropiarse así de la obra. De este modo, aparecieron en este paredón, instalado en la sala de un museo, frases tales como “Trelew es Ezeiza” y “Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores”.

Nuevamente estos retratos, utilizados originariamente por el estado para disciplinar, fueron apropiados y tergiversados. Los rostros de cada uno de los militantes tomaron un nuevo sentido en el paredón construido precariamente en el museo por los artistas. Las miradas de esas caras que coparon el espacio interpelaron a los espectadores quienes pudieron también intervenir la obra. Ésta, a su vez, disfumó la diferencia entre el afuera y el adentro del museo. Lo que pasaba dentro de la sala no era una representación de la realidad exterior, sino la realidad misma irrumpiendo. La instalación en general y los afiches en particular construyeron identidad y memoria procesando, tal como su título lo indica, nuestra realidad.

Es interesante también la forma en la que los artistas aparecen en el catálogo del Salón, a diferencia de otros participantes que se presentaron como habitualmente se hace, con una foto de sus caras y una sucinta biografía, los realizadores de *Proceso a nuestra realidad* eligieron una fotografía de una movilización en la que pude verse una pancarta de Montoneros y una multitud reunida. Un círculo negro parece señalar donde ellos se encuentran, sosteniendo la bandera. La biografía sólo dice: “Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país”. Al decir de Longoni, hay aquí un cuestionamiento a la autoría y una apuesta al borramiento del nombre propio¹⁸. A su vez, los artistas se presentan antes que nada como militantes políticos y es desde allí desde donde producen su obra.

¹⁸Cf. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel, 2014, pp. 139.

Transitando sendas similares pero cuarenta años después de la Masacre de Trelew, el GAC (Grupo de Arte Callejero)¹⁹ realizó la intervención titulada *Presentes* que tuvo lugar por primera vez en la ciudad donde ocurrió el exterminio²⁰. La acción llevada a cabo por las artistas conjuntamente con familiares, amigos de las víctimas y vecinos del lugar consistió en pegar los rostros de los fusilados en las paredes de lugares que han sido transitados por ellos antes de ser cruentamente asesinados tales como el aeropuerto, la cárcel y distintos espacios de las ciudades de Rawson y Trelew. Se trató de gigantografías compuestas por una serie de imágenes impresas. Cada hoja individualmente no figuraba nada, sin embargo al unir las todas se armaba un rostro. De este modo, al terminar el rompecabezas quedaba conformado un monumento efímero, las imágenes salían de los espacios habituales para hacer visibles y hacer presentes a los masacrados. Una foto carné de grandes dimensiones, impresa en un soporte vulnerable y pegada en una pared emblemática volvía a dar vida o, mejor dicho, a terminar de configurar el proceso de la vida.

Quisiera detenerme en dos cuestiones, aunque no aisladamente, el carácter participativo y el carácter efímero de estas instalaciones. Las memorias, nunca lineales ni unidireccionales, son construcciones dinámicas y colectivas que siempre están inconclusas y deben ser renovadas. Estas imágenes gestan nuevos, múltiples y multiplicantes acontecimientos memoriales, en la invitación que los espectadores y participantes de la acción reciben a ejercitar la memoria, a profanar desde el presente el pasado y a construir, sin guiones prescriptos y también desde el presente, el futuro. Es el porvenir el que nos pide que la imagen no se cristalice, colectivamente debemos poder encontrar el resto del pasado desde las preguntas y compromisos que reclama el presente. La intervención del GAC parecería recorrer estas sendas.

Las fotos carné de las que nos ocupamos en este trabajo son mucho más que instrumentos antropométricos, son la evidencia de que, parafraseando a Foucault,

¹⁹ El GAC se conformó en 1997. Según las artistas que integran este colectivo, lo que las motivó fue “la necesidad de crear un espacio donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción” (GAC. *Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, 1997).

²⁰ La experiencia también se repitió homenajeando a desaparecidos de la última dictadura militar en la ex ESMA, en la localidad de Morón y en otros sitios.

donde hay poder hay (o puede haber) resistencia. Me refiero con ello a la potencia que tienen estos pequeños dispositivos, dada por las huellas o restos que los habitan, que posibilita su tergiversación o profanación. Pues, como ya se dijo, la construcción de identidad que se da en estos retratos ocurre a partir de las múltiples oscilaciones modales propias del rostro y a partir de la imposibilidad que tiene éste de estar completamente desnudo. Los activistas, militantes y artistas latinoamericanos han conseguido hacer uso de esa potencia al mostrar que las fotos carné de las víctimas del terrorismo de estado no sólo están en lugar del retratado, sino que tienen una presencia que les es propia y mediante la cual subjetivan al espectador en tanto que tal. Son ejemplos que abren una dimensión testamentaria. Cada una de estas imágenes reapropiadas se convierte en un retrato con millones de rostros.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.
- Burucúa, José Emilio y Kwaitkowski, Nicolás. “Elpénor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido, la pintura y la configuración de la vida”, Boletín de Estética, [On line], 18. En <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-20.pdf>, (junio 2012)
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2010.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx, El Estado, la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- GAC, *Pensamientos, practicas y acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón, 1997.

Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image Gloses*. Paris: Editions du Seuil, 1993.

Penhos, Marta. “Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, revista *Memoria y sociedad*, N° 35, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Una promesa de felicidad: comunidad y belleza en el arte argentino del cambio de siglo

A promise of happiness: community and beauty in argentine art of the turn of the century

Guadalupe Lucero *

Fecha de Recepción: 5 de abril de 2015
Fecha de Aceptación: 30 de abril de 2015

Resumen: *En este artículo nos proponemos mostrar las tensiones estético-políticas que atraviesan dos grupos de artistas que representan la escena de los 90 y 2000 del arte local: aquellos nucleados en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas y la galería Belleza y felicidad. Ante las acusaciones de falta de compromiso político y liviandad, retomaremos el dilema a la luz del debate filosófico contemporáneo en torno a la comunidad.*

Palabras clave: *Comunidad, Belleza y Felicidad, CC Rojas, arte argentino, política.*

Abstract: *In this article we intend to show some aesthetical and political problems underlying two artistic groups considered emblematic of 90s and 2000s local artworld: those gathered at the Centro Cultural Rojas Gallery, and in Belleza y felicidad. Although these galleries were accused of a lack of political commitment, we will read polemically these statements in order to discover the political horizon which can give sense to these practices: that of the contemporary philosophical debate on the concept of community.*

Keywords: *Community, Belleza y felicidad, CC Rojas, argentine art, politics.*

* UNA – UBA - Doctora en Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (Universidad Autónoma de Barcelona). Profesora de Filosofía y Estética en la Lic. en Artes Multimediales y en la Lic. en Artes Audiovisuales (Universidad Nacional de las Artes) y auxiliar docente de Estética en la Lic. en Arte y en la Lic. en Filosofía (Universidad de Buenos Aires). Correo electrónico: guadalupe.lucero@gmail.com

La relación entre arte y política resulta quizás indiscutible en los numerosos colectivos artísticos que hacia fines de la década del 90 y primeros años del 2000 irrumpieron en la escena argentina, recuperando para la producción imaginaria las turbulentas y novedosas prácticas políticas que surgieron en la caída del así llamado modelo neoliberal –nos referimos al surgimiento de formas de asociación política de corte asambleario, formas de relación económica paraestatales ligadas al trueque, el reciclaje y la basura, juicios *por la verdad* más allá de toda posibilidad real de efectuación punitiva, etc.–A la luz de las prácticas de colectivos como el Grupo de Arte Callejero y Etcétera (por mencionar quizás lo más significativo), hacer foco en la escena construida en torno de la galería *Belleza y felicidad* resulta quizás obtuso, a menos que se quiera poner blanco sobre negro y denunciar a los frívolos frente a los comprometidos. Sin embargo, nos gustaría seguir la hipótesis contraria, aquella que encuentra en esa experiencia una potencia política oblicua, compleja y sin embargo elocuente, siempre y cuando la *política* –señalada en la conjunción *arte y política*– se observe bajo la lente de los debates en torno de la comunidad.

En un texto escrito a propósito de la muestra “Algunos artistas / 90 – Hoy”, realizada en Fundación Proa en 2013, Rafael Cippolini hacía foco en la importancia que tres galerías tenían en la determinación de cierta afectividad común que permitía trazar la estela entre 1989 y 2005, y lo hacía mostrando cómo la escena artística aparecía determinada por los espacios, antes que por los artistas y las obras. Esas galerías fueron la del Centro Cultural Rojas entre 1989 y 1995, bajo la dirección de Jorge Gumier Maier, *Belleza y Felicidad*, entre 1999 y 2007, mentada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón y *Appetite*, creada por Daniela Luna entre 2005 y 2011². Dejaremos de lado aquí esta última, para poder hacer foco sobre la relación entre los 90 y la crisis del 2001, y -en ese contexto- las lecturas que se hicieron de esas dos primeras experiencias.

²Cfr. Cippolini, Rafael. “Aficiones peligrosas” art. cit.

Más allá de las obras que en estas tramas se crearon y exhibieron, cuyo interés propiamente artístico ya ha sido analizado en numerosos escritos y proyectos curatoriales³, nos gustaría lidiar aquí con la profusa discusión crítica que estos espacios han generado en el ámbito del arte local. Quisiéramos analizar estas galerías como si se tratara de personajes conceptuales, como sintagmas cuyo sentido se entrevé en las críticas apasionadas y furibundas que las rodean, y que en última instancia permiten comprender desde un punto de vista quizás oblicuo el problema que en esos mismos años floreció en la filosofía francesa e italiana en torno del concepto de *comunidad*. Nos referimos al debate iniciado por Jean-Luc Nancy en *La comunidad desobrada* y continuado por Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable*, Jacques Derrida en *Políticas de la amistad*, Giorgio Agamben en *La comunidad que viene*, etc. Este debate tomó como horizonte el problema batailleano de la comunidad de los que no tienen comunidad para lanzarlo sobre la acuciante caída del comunismo y el porvenir de la comunidad (europea y planetaria) a partir de los 90. Pero, ¿qué relación podría pensarse entre los 90 del arte local y la filosofía francesa e italiana que le fue contemporánea? La pregunta resulta aún más compleja en tanto que estas galerías supieron afirmarse en franca indiferencia respecto de cualquier inserción internacional. Sin embargo, hacia el final del milenio y como si de un montaje paralelo se tratara estos ámbitos se acercan y confluyen cuando muchos pensadores que supieron intervenir en aquellos debates miraron el caso argentino con renovado interés.

³ Además de la ya citada muestra en Proa (que remitía desde su título a aquella que Gumier Maier y Magdalena Jitrik realizaron en el Centro Cultural Recoleta en 1992 titulada “El Rojas presenta: Algunos artistas” y que logró dar tempranamente una mirada de conjunto a lo sucedido en el Centro Cultural Ricardo Rojas a partir de 1989), podemos mencionar la muestra “Escuelismo. Arte argentino de los 90” en el MALBA (2009), y antes la polémica “Subjetiva 1999-2002. Belleza y felicidad en retrospectiva”, curada en 2013 por Emiliano Miliyo en Belleza y Felicidad, entre otras.

La sopa con cuchillo⁴

Si nos detenemos en la caracterización mínima que hemos hecho de nuestro objeto, la galería antes que las obras, la apuesta curatorial antes que los artistas, ¿no nos encontramos ante una escena ya narrada bajo la lógica del fin del arte?

Indicar que el centro de la discusión lo produce no ya la obra de arte concreta sino el espacio que la hace visible, podría llevarnos a recorrer al menos dos caminos teóricos. Los años 90 son para la estética aquellos de la consagración de Arthur Danto como filósofo del arte estrella del nuevo mundo globalizado. En *Después del fin del arte* se afirma que “lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello”.⁵ Tal afirmación abre para el espacio discursivo de la estética un particular privilegio, aquel de convertirse en el fundamento último de una práctica artística que no sería ya más que la excusa disparadora para la escritura, y así un despreocupado desinterés por la materialidad de la obra de arte que, bajo el argumento de la indiscernibilidad, abandona el viejo territorio de la *aisthesis* para acomodarse en el mundo menos conflictivo de la vida teórica, o en otro también despojado de aparente conflictividad: aquel del debate político liberal.

⁴ Permítaseme aquí una pequeña digresión biográfica. Mientras realizaba mis estudios de maestría en la Universidad Autónoma de Barcelona, tuve la oportunidad de (no)participar de la performance de un artista estelar de este mismo periodo que busco analizar aquí: una sopa de Rirkrit Tiravanija. La participación del artista formaba parte del workshop *Disruptions* realizado en 2009 en el Can Xalant de Mataró, en las afueras de Barcelona. La sopa fue precedida de una charla que situaba el trabajo del artista bajo la perspectiva del compromiso social. No sé exactamente por qué no entramos a la charla a tiempo y esperamos afuera el comienzo de la famosa comida. Un organizador nos increpó, desconfiando de nuestras buenas intenciones y un poco perplejo por nuestro desinterés en la charla del artista famoso. Finalmente, a la hora de la comida, llegando últimos a la cola, se nos sirvió el plato con renovada desconfianza y se nos dio un cuchillo como único utensilio para la *sopa* que por suerte era *arroz*.

⁵ Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*, op. cit., p. 38

Desde este punto de vista, hay un *después* de la historia del arte que se encarna en la convivencia consensuada de lo diferente. El arte presente podría tomarse por modelo político a través de una analogía inquietante: el *ser-en-común* así explicado es aquel que forjan las obras entre sí en el cubo blanco del museo. Dispuestas y expuestas para el goce de quienes serán celosamente observados por cámaras de seguridad, su *consenso* se forja en la diferencia de lo semejante y en la igualdad ante el control. “¡Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!”⁶ En el contexto de este argumento, mofarse de la belleza como ideal del arte no es menor: se trata del abandono de toda promesa de felicidad en pos de la curiosa utopía de un común sin cualidades.

Si aceptar cínicamente el presente *pluralista* parece ser el camino de Danto, podríamos pensar que el tedio de lo siempre igual era el blanco al que apuntaba otro importante relato de los 90. En 1998 se publica en Francia *Estética relacional*, que viene en cierto modo a complementar ese consenso pluralista que el filósofo estadounidense encuentra en el mundo del arte, a través de la intervención a la vez teórica y curatorial que implicó el trabajo de Bourriaud en el *Palais de Tokyo*. En sintonía con la incomodidad que para un pensamiento que se querría de izquierdas implica el fin de las ideologías y el pluralismo *light* del neoliberalismo, el arte relacional parecía recuperar la carnadura social del arte en la construcción de situaciones de encuentro en el estricto marco de la galería. Sin embargo, viejas fábricas abandonadas, las galerías de arte moderno convocan los fantasmas de la gran política usurpando los espacios que albergaron alguna vez a ese sujeto prometido y revolucionario ya expulsado definitivamente de las utopías estéticas.

⁶ *Ibíd.*, p. 59.

Bourriaud consideraba que el arte relacional es aquel que “tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social”⁷, es decir, la materia misma del arte implicaría la operación –la puesta en obra– de dichas relaciones. En una entrevista Fernanda Laguna –artista y directora de *Belleza y felicidad*– define el arte como aquello que “logra hacer un ritual colectivo de algo personal”⁸ y desde este punto de vista podríamos decir que la experiencia de *Belleza y felicidad* tiene mucho que ver con cierto clima *relacional* de época. De hecho, una de las críticas más agudas que se han lanzado contra esta galería es que allí lo importante eran las personas antes que las obras,⁹ que lo que allí se mostraba era una suerte de grupo de elegidos actuando de sí mismos¹⁰, donde esa obra-ritual era de algún modo el compartir el deseo de estar juntos y *nada más*. Así las cosas podríamos afirmar, sostenidos en la profusa bibliografía que se ha dedicado a desmontar la estética de Bourriaud¹¹, que esta escena local no hace sino replicar el fallido, ingenuo e incluso perverso sayo político que estos vínculos renovados en la pureza de la galería de arte ostentarían. Una suerte de simulacro que dejaría fuera de toda problematización y atención real al otro. Una irrupción moderada que pusiera en mínima cuestión el plusvalor estético de la performance relacional bastaría para romper el hechizo y alertar a las fuerzas de seguridad. La sopa de Tiravanija, obra *ejemplar* del modelo relacional, se extrañaría y tensaría al límite si a la galería llegaran verdaderos hambrientos indiferentes a la escena estética allí presupuesta.

⁷ Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*, op. cit., p. 13.

⁸ Katzenstein, Inés. “Fernanda Laguna. Central desde los márgenes”, art. cit.

⁹ Ver en este sentido la referencia de Katzenstein en la entrevista referida a la muestra que sobre la galería se realizó en la Universidad Di Tella en 2011, sobre la insistencia en la documentación fotográfica del retrato de grupo, casi reemplazando la referencia a las obras.

¹⁰ Cfr. Montequín, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)”, art. cit.

¹¹ Para una reconstrucción de las diversas críticas que ha recibido la estética relacional Cfr. Prado, Marcela. “Debate crítico alrededor de la Estética Relacional”, art. cit. Al respecto resulta elocuente la anécdota narrada por Claire Bishop a propósito del tipo de asistentes a las cenas de Rirkrit Tiravanija, que no eran sino los propios protagonistas del *mundo del arte*. Cfr. Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, art. cit.

Si convocamos aquí estas teorías es porque parecen adecuarse a la supuesta lógica light y conformista que algunos críticos han denunciado en las experiencias argentinas.¹² Sin embargo la inadecuación salta a la vista: ¿cómo leer desde una filosofía que denosta toda referencia a lo bello la celebración de la belleza que caracteriza las experiencias aquí señaladas? ¿Cómo explicar la sucursal de *Belleza y felicidad* en un barrio humilde de las afueras de Buenos Aires¹³ -fruto del encuentro casual entre su directora y una cartonera- si la crítica se articula siguiendo aquellas que recibe la estética relacional? La dificultad de hacer entrar al indigente real en la galería parisina adquiere en el escenario local un giro inesperado: *Belleza y felicidad* no sólo el proyecto editorial *Eloísa cartonera*, una cooperativa que edita libros tomando como materia prima el cartón comprado a los cartoneros, sino que terminó mudándose definitivamente a Villa Fiorito.

Los simuladores

La frivolidad y en última instancia *farsa* que se ocultaba bajo las mágicas ropas que un grupo de chicas más o menos infantiles habría tejido para la escena snob local, estalló, como grito de niño frente al emperador desnudo, en la “retrospectiva” que en y sobre la *Belleza y felicidad* realizó el artista Emiliano Miliyo en 2003. Bajo la lógica del caballo de Troya, el artista eligió una serie de obras de acuerdo con un criterio curatorial dudoso (“lo que hubo, quienes pasaron por ByF”) y propuso para el catálogo una nota hipercrítica sobre el espacio, publicada luego en *ramona 31*, donde se acusaba a *Belleza y felicidad*, y por contagio genealógico al llamado *grupo del*

¹² Respecto del carácter conformista del arte de los 90 y su conformidad con la estética *menemista* Cfr. P. Restany, “Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem”, revista *Lápiz*, (Madrid) 13, no. 116, noviembre de 1995, pp. 50 a 55. Respecto de la categoría de lo *light* Cfr. J. López Anaya, “El absurdo y la ficción en una muestra notable”, artículo publicado en el diario *La Nación*, Bs. As., 1/8/1992 y las ponencias presentadas en la mesa *Arte rosa light / Arte rosa Luxemburgo*, MALBA, 2013, reunidas en *Ramona*, n° 33, Agosto 2013, Buenos Aires, Fundación Start.

¹³ Nos referimos a la “sucursal” de *Belleza y felicidad* que Fernanda Laguna abrió, junto con Isolina Silva –cartonera y coordinadora de un comedor infantil– en un barrio humilde del gran Buenos Aires en 2003, y que mutó luego en una escuelita de arte.

Rojas, de constituir en última instancia un gran simulacro mediante el cual padres e hijos de la escena del arte se legitimaban mutuamente en una gran farsa carente de talento y explicación artística: “Si en toda legitimación el vínculo es forzosamente asimétrico los resultados reportan beneficios distribuidos con equidad irreprochable: el legitimador consagra y el legitimado revaloriza a su mentor.”¹⁴

La denuncia de inautenticidad respecto de la operación poética nos lleva necesariamente al viejo dilema platónico, aquel que señalaba en el poeta al farsante que mentía para placer del público y gloria propia¹⁵. La aparente simplicidad de la fórmula puede opacar la profunda herida que la sola determinación del problema infligía en la ontología platónica¹⁶. Sus consecuencias encuentran en *Sofista* la claridad que en *República* solo se insinuaban: la indiscernibilidad entre el farsante y el filósofo. Así las cosas no intentaremos aquí salvar la acusación de simulacro, cuestión que por otra parte ya ha sido respondida por los protagonistas del supuesto escándalo. Sino, por el contrario, tensar un poco más la cuerda de la simulación. Es que la tensión misma entre arte y política parece, ya desde su origen platónico, jugarse en dos tableros. Un primer partido enmarcado en la impugnación *moral*, donde los jugadores se disputan el botín de la autenticidad, la buena fe, el compromiso y la impostura. Pero este partido no es sino el decorado de un duelo más profundo, aquel del *quién habla* nietzscheano, choque horizontal de las fuerzas que determinan las poéticas y las políticas. Deleuze acuña un concepto que nos permite salir del escollo de la autenticidad y alcanzar con claridad este tablero nietzscheano: el *falsario*. Se trata de un concepto acuñado a propósito de la problematización del tiempo en el cine, y reinterpreta con inteligencia la conclusión de la “Historia de un error”¹⁷. El falsario es aquel que multiplica las potencias de lo falso, potencias que no equivalen

¹⁴ Montequin, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)” art. cit., pp.36-37.

¹⁵ Cfr. Platón, *República*, 605a y ss.

¹⁶ Cfr. Cacciari, Massimo. “El hacer del canto” en *El dios que baila*, op. cit.

¹⁷ Me refiero al maravilloso texto “Cómo el mundo verdadero terminó convirtiéndose en una fábula. Historia de un error” que culmina afirmando que al eliminar el mundo verdadero también se ha eliminado el aparente. Cfr. Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*, op. cit.

simplemente al error o la mentira. Lo falso aquí no se opone a una u otra verdad sino a la forma (moral) de lo verdadero, a través de la indistinción entre lo real y lo imaginario, la esencia y la apariencia. El arte es falsario por el carácter productivo de la ficción y la fabulación, que no son entendidas simbólicamente sino en su radical realidad. Si el arte es esencialmente falsario su agencia es falsificante, pero no por ello menos real. La fabulación artística puede, como la política, crear nuevos mundos y/o exigir nuevos vínculos con los objetos y el mundo. El arte resiste al modo de lo verdadero como juicio trascendente, que determina lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal, lo serio y lo banal.

Roberto Jacoby explica, respecto del Rojas, que sus artistas pertenecen a un doble proceso de resistencia. Por un lado son sobrevivientes de los 70 y por lo tanto han tenido que resistir la lógica desaparecedora de la dictadura. Por otro, pertenecen a la generación que sufrió más descarnadamente la muerte por VIH.¹⁸ Ellos parecen redimir con su propio cuerpo enfermo y en muchos casos ya muerto el sentido *demasiado subjetivo o caprichoso* de esas obras con materiales bajos y técnicas dudosas. La fantasía de una utopía de felicidad a través de la belleza y su insoportable inocencia. Lo que Jacoby señala es que bajo la lectura perezosa del capricho y lo guarango se oculta una lógica de la resistencia que caracteriza las producciones y que requiere una lectura más amplia.

Respecto de la utilidad hermenéutica de la noción de *biopolítica* para pensar el arte de los 90, Andrea Giunta considera que es posible “pensar en el residuo resistente que articulan las imágenes para reforzar sistemas de vida alternativos”, donde las propias imágenes son tales que “administran un concepto de vida” y *producen* formas de vida utilizando como materia la acción conjunta.¹⁹ Estos modos de vida son aquellos que Jacoby señala como *resistentes*: “impune ceguera de quienes ponen como contexto del Rojas al menemismo en vez de poner como contexto la lucha por

¹⁸ Cfr. Jacoby, Roberto. “Enfado snob”, art. cit.

¹⁹ Giunta, Andrea. “Arte y biopolítica” en *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, op. cit., p. 24.

la vida”.²⁰ El acento en la idea de una resistencia que pone en juego la liberación de una vida precarizada nos acerca a la concepción de la obra de arte tal como la encontramos en Deleuze en la fórmula *crear es resistir*.²¹ El contexto de la obra de arte es siempre el de la contra-información, la contra-comunicación y el contra-poder. Para explicar en qué consiste la resistencia de la obra, Deleuze la comparaba con la contrainformación que los judíos en los campos de exterminio creaban y que persiste no solo en los testimonios, sino también en los restos, las paredes, los objetos. Quizás no deba eludirse que si *crear es resistir*, y si lo que un artista libera en el acto de creación es *una vida*, no es su propia vida, la vida individuada de aquí o allá, sino una vida impersonal, vida que el hombre, dice Deleuze, ha encarcelado. Esta fórmula afirma sin tapujos el vínculo indisociable entre arte y política. Pero también entre arte, política y vida. ¿A qué se resiste el que crea? A la estupidez, que no es otra cosa que el sentido común. Y ese sentido común tiene una forma concreta: la de la información y la comunicación. ¿Cuál es la idea? ¿Cuál el concepto curatorial? ¿Qué quiere decir esto? ¿De qué es metáfora? ¿De qué crítica? “¡Qué provechoso resulta visitar galerías y comprender al fin lo que significa! ¡Qué “consolatorio” saberse partícipe de asuntos tan elevados, convalidar nuestras creencias!”²²

Como señala Gumier Maier, la mejor defensa frente a las acusaciones de *light* que cosechaba el arte que él mismo había curado en la galería del Rojas no se encontraba explicando el *error* del adjetivo, sino complicándolo. Como un mal discípulo de Sócrates que no admite ni reniega de la cualidad que se le impone, la suma del *rosa* basta para distorsionarlo todo: arte *rosa light*, rosa infantil, rosa niñas, rosa plumas. Cursi y efímero, el rosa se instala en el goce de lo que no tiene grandes destinos. Es el color del maricón que ha sido la figura del falsario por excelencia.²³

²⁰ Jacoby, Roberto, *El deseo nace del derrumbe*. Roberto Jacoby. *Acciones, conceptos, escritos*, op. cit., p. 331.

²¹ Cfr. Deleuze, Gilles. “¿Qué es un acto de creación?” en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, op. cit..

²² Gumier Maier, Jorge. “El Tao del arte”, art. cit., p. 12.

²³ Cfr. Ibíd. p. 10.

Renegando de la discernibilidad cómoda, ha sido sistemáticamente invisibilizado como sujeto político. En los 70 el Frente de Liberación Homosexual era inasimilable para las agrupaciones políticas libertarias. En los 80 y los 90 el VIH los convirtió en la minoría de riesgo por excelencia confirmando la comodidad de la exclusión. Es sobre este trasfondo que, entrados los 2000, Jacoby propone con humor el dilema resumido en la mesa redonda *arte rosa light / arte rosa Luxemburgo*. Antagonismo que buscaba mostrar la mala formulación del problema. No solo la asociación simplista de todo lo sucedido en los 90 a términos igualmente obtusos como “menemismo” o “neoliberalismo”. Sino asimismo olvidar ese contexto donde los protagonistas morían uno tras otro, culpabilizados, asolados e invisibilizados. Así, las obras más o menos infantiles que producían, más o menos guarangas o trash, componían la resistencia entendida como belleza y felicidad, en una época en la que una y otra eran privilegio espectacular para el consumo de los desclasados. Nada había allí de primermundismo impostado, sino más bien una afirmación intempestiva de cierto provincianismo. Este gesto fue también, como indica Cippolini, un gesto de resistencia a la ideología menemista.²⁴

Un aura de cartón

Nietzsche decía, citando a Stendhal, que la belleza es una promesa de felicidad y oponía así la mirada del artista a la del filósofo del arte. *Belleza y felicidad*, galería-programa, parece extremar el carácter desobrado de las obras a favor del resto imposible señalado en el nombre. Para Nancy la desobra es siempre más acá o más allá de la obra, no implica su concreción ni acabamiento, sino más bien cierta interrupción y suspensión.²⁵ No hay obra en común sino una común desobra, que impide toda fusión comunional, y que hace del ritual, a menudo invocado en las reseñas de lo que fue la galería, una simulación de ritual que desarma sus funciones

²⁴ Cfr. Cippolini, Rafael. “La verdad es que somos cualquier cosa. Apuntes para una estética argentina del siglo XXI” en *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, op. cit., p. 60.

²⁵ Cfr. Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*, op. cit, p. 79

sagradas. La recurrencia a los materiales bajos y la factura artesanal, que ya había caracterizado a los artistas del Rojas, adquiere hacia el 2000 un sesgo menos dedicado y más brutal, escudado a menudo en la referencia biográfica e histórica. La aparente centralidad de los yoes no debe engañarnos respecto de su sentido. No se trata en absoluto del retorno del artista romántico, sino más bien algo de aquello que Benjamin señalaba en la celebrity de Hollywood, a la que, una vez perdida el aura, se le fabrica otra suplementaria que asegura sus funciones culturales. Aquí no se trata ya de la gran industria del espectáculo asegurando su adoración, sino de un aura cirujeada, encontrada en los restos. Más cercana a aquella que Baudelaire pateaba por la calle que a la que se restaura en las grandes escenas del arte contemporáneo. Un aura fabulada²⁶ que cumplía, aunque efímeramente, la promesa de la felicidad.

En 2005 César Aira publica en Eloísa Cartonera *Mil gotas*. Allí se cuentan las aventuras de las mil gotas que se han escapado de *La Gioconda* en el Louvre y han dejado el cuadro blanco para vivir sus propias historias.

Irresponsable, inhumana, la gota que era mil gotas de los colores más bellos, estaba en todas partes. ¡El Fin del Arte! Clamaban los alarmistas de siempre, y afirmaban que en el futuro no quedaría sino encerrarse en una bohardilla a recortar fotos de revistas, a la luz de la vela Minuto, y hacer collages. Pero las piezas nunca volverían a coincidir. Nunca más habría una Gioconda, porque las gotas, una vez que habían probado la sal de la libertad, nunca volverían al Louvre.²⁷

Cada gota es así singular y cualquiera, las mil importan, aunque todas juntas no harán ya nunca la unidad del cuadro. Agamben indicaba en *La comunidad que viene* que el *quodlibet ens* era esa singularidad que importa indiferentemente, es decir, que sea cual sea importa²⁸. También Deleuze y Guattari recuperaron la vieja categoría de la *haecitas* para pensar una ontología de la singularidad preindividual. Ésta permitía

²⁶ Cfr. Cippolini, Rafael. “La verdad es que somos cualquier cosa...” ed. cit., p. 62.

²⁷ Aira, César. *Mil gotas*, op. cit.

²⁸ Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*, op.cit, p. 9.

criticar el viejo concepto de subjetividad por saturación: en lugar de atacar los fundamentos individuales y a la vez universalizantes del concepto de sujeto, se trata de multiplicarlo hasta tornarlo inoperante. Las singularidades no convergen ya en individuaciones más o menos identificables, sino que, como si del juego del viento con la hojarasca o las nubes se tratara, las encontramos en asociaciones provisorias, subjetividades ficcionales y precarias, que se desarman y se rearmen, mutación perpetua que artistas como Fernanda Laguna o Roberto Jacoby, para tomar dos generaciones distintas, testimonian en sus biografías estéticas. Cuando Cippolini dice que los artistas de las últimas décadas son “cualquier cosa”, pero a la vez “impecablemente” quizás debamos pensar en estos sentidos post-subjetivos. Los artistas niños, como los llamó Montequín despectivamente, son estos que actúan y obran desde su radical singularidad. Y desde esta singularidad es que debe comprenderse su radicalidad política.

Bibliografía

- AAVV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Ed. Farina, F. y Labaké, A. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. J. Villacañas y C. La Rocca. Valencia: Pre-textos, 1996.
- Aira, César. *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloisa cartonera, 2005.
- Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” in *October*, The MIT Press, n° 110, (Fall 2004) 51-79.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Cacciari, Massimo. “El hacer del canto” en *El dios que baila*. Trad. V. Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2000.

- Cippolini, Rafael. “Aficiones peligrosas” en *Algunos artistas /90-Hoy. Catálogo de exposición*, Buenos Aires: Fundación Proa, 2013.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*. Trad. E. Neerman. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un acto de creación?” en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Gumier Maier, Jorge. “El Tao del arte”. Texto de catálogo de la muestra *El Tao del arte*, Buenos Aires: Gaglianoni, 1997.
- Jacoby, Roberto. “Enfado snob”, en *ramona. Revista de artes visuales*, Buenos Aires, Fundación Start, N° 31 (2006) 60-73.
- Jacoby, R. y Longoni, A. *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central, 2011.
- Katzenstein, Inés. “Fernanda Laguna. Central desde los márgenes” en *Revista Otra Parte* [On-line] 28, (otoño-invierno 2013). En <http://revistaotraparte.com/nº28-otoño-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-márgenes>
- López Anaya, Jorge. “El absurdo y la ficción en una muestra notable”. Artículo publicado en el diario *La Nación*, Bs. As., 1/8/1992.
- Montequín, Ernesto. “Estertores de una estética (minutas de un observador distante)” en *ramona. Revista de artes visuales*, Buenos Aires, Fundación Start, 31, (2006), 34-40.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2001.
- . *La genealogía de la moral*. Trad. A. Sánchez Pascual, Buenos Aires: Alianza, 1995

Platón. *Diálogos IV. República*. Trad. C. Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.

—. *Diálogos V. Parménides. Sofista. Teeteto. Político*. Trad. M. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero. Madrid: Gredos, 1988.

Prado, Marcela “Debate crítico alrededor de la Estética Relacional”, *Disturbis* [Online], 10 (otoño 2011). En:

<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>

Restany, Pierre. “Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz*, Madrid, 13, no. 116, (noviembre de 1995), 50-55.

La “ninfa argentina”. La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la “parodiología” neobarrosa: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher

The “Argentinean nymph”. Eva Perón's image, from the pagan sanctification to the iconoclast gesture of neobarroco's "paradiology": a lecture from Warburg, Lévinas and Perlongher

Pablo Ríos Flores *

Fecha de Recepción: 14 de abril de 2015

Fecha de Aceptación: 30 de abril de 2015

Resumen: *En el presente artículo se analizará la figura de Eva Perón a partir de su representación artística. En primer lugar, se expondrán algunas reflexiones sobre el carácter ontológico de la imagen y la función del arte, a partir del pensamiento de Emmanuel Lévinas y Aby Warburg. A continuación, se presentarán tres modos de representación artística de su figura: la “Eva clásica” del primer peronismo; la “Eva revolucionaria” de los movimientos juveniles montoneros; y la “Eva lumpen” del neobarroso latinoamericano. Finalmente, se analizará la lógica que acompaña esta última representación, a la que se denominará “paradiológica”, como un modo alternativo de pensar no sólo la imagen y la función del arte sino también la relación de estos últimos con el problema de la memoria, la historia y el ser.*

Palabras clave:

Evita, Perón, imagen, arte, política, parodia.

Abstract:

In the current work we will analyze Eva Perón's figure from her artistic representation. First, we will lay out some reflections about the ontological character of the image and the art's function, from Emmanuel Lévinas and Aby Warburg's thoughts. After that we will focus on three artistic representation modes of her figure, "Classic Eva" from the first "peronismo", "Revolutionary Eva" from youth movements called "montoneros" and "Marginal Eva" from Latin-American "Neobarroso". Finally, we will analyze the logic that accompanies this last representation which will be called "paradiologic" as an alternative way of thinking, not only the image and art function, but also the relationship between them and problems of the memory, history and being.

Keywords:

Evita, Perón, image, art, politics, parody.

* UBA / Conicet. Pablo Facundo Ríos Flores (UBA-Conicet). Doctorando en Filosofía (FFyL, UBA). Becario de doctorado (Conicet). Área de estudio: aspectos ético-políticos en la obra temprana de Emmanuel Lévinas.

Correo electrónico: pablofacundorios@gmail.com

Sección 1

Sobre el carácter ontológico de la imagen artística y la función del arte

I

En su obra "La realidad y su sombra"² de 1948, Lévinas analiza el estatus ontológico de la obra artística, como así también la función del arte y el particular comercio que éste establece entre la imagen y la realidad.³ En dicho análisis, el filósofo francés define la obra de arte como un desprendimiento del mundo, un desapego de "más acá"⁴ y, en este sentido, como un acontecimiento ontológico "a contrapelo" de la creación y la revelación⁵. El arte se presenta como "el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra"⁶ que neutraliza, a partir de la imagen, la relación de las cosas con la inteligibilidad del objeto. La imagen artística invierte la relación de comprensión o captación, en la que el sujeto se caracteriza por su iniciativa⁷, por su poder⁸, señalando una profunda pasividad⁹.

² *La réalité et son ombre* fue publicada por primera vez en *Les Temps Modernes*, n° 38, pp. 771-789.

³ En este análisis nos serviremos asimismo de algunas reflexiones de Lévinas en sus obras *De la existencia al existente* (1947) y *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1974).

⁴ Lévinas, Emmanuel. "La realidad y su sombra". *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Trotta, 2001, p. 46.

⁵ Tal como lo expresa Françoise Armengaud: "A contra-corriente de la 'vulgata' estética, Lévinas afirma que el arte no es revelación, ni creación" (Armengaud, Françoise. "Éthique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération". *Cahier de l'Herne dedicado a Emmanuel Lévinas*. Ed. Miguel Abensour y Catherine Chalié, 1991, p. 606).

⁶ Lévinas, Emmanuel, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 46.

⁷ *Ibid*, p. 47.

⁸ En referencia a la inversión de la imagen artística respecto a la comprensión, el poder y la iniciativa que supone la *captación* del objeto, Lévinas afirma: "Hablando rigurosamente, [el desinterés del arte] excluye también el sometimiento que supone la libertad. La imagen no engendra como el conocimiento científico y la verdad, una *concepción*- no comporta el <dejar ser>, el *Sein-lassen* de Heidegger, donde se efectúa la transmutación de la objetividad en poder" (*Ibid*).

⁹ *Ibid*.

La relación con la obra artística, según Lévinas, se caracteriza por la afección del ritmo¹⁰: "la imagen es musical"¹¹. La imagen vincula al sujeto con el ritmo y el extravío de la sensación¹², con "el automatismo particular del andar o de la danza al son de la música ... donde la conciencia, paralizada en su libertad, funciona, absorba toda ella en esta función"¹³. Esta insistencia en la musicalidad de toda imagen, advierte sobre su separación respecto al objeto inteligible.¹⁴ El arte hace salir a las cosas del mundo, tanto del conocimiento como del uso¹⁵, y permite que "el conjunto de nuestro mundo ... pued[a] tocarnos musicalmente, hacerse imagen"¹⁶. En su carácter musical, la imagen es seductora¹⁷. Esta seducción de la imagen enfatiza el aspecto sensible (o emocional) de la relación con la obra artística, frente a su posible reducción al ámbito de la verdad y la comprensión.¹⁸

En este marco, la concepción musical de la imagen confronta con la perspectiva fenomenológica del acercamiento intencional al objeto.¹⁹ Si la fenomenología asume que "la intención de quien contempla la imagen iría directamente a través de la

¹⁰ Afirma Lévinas: "El ritmo representa la situación única en la que no se puede hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad- porque el sujeto es asido y llevado por el ritmo" (*Ibid*, p. 48)

¹¹ *Ibid*, p. 47.

¹² *Id.* "El exotismo". *De la existencia al existente*. Trad. P. Peñalver. Madrid: Arena Libros, 2000, p. 70.

¹³ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 48.

¹⁴ Lévinas sostiene que el lugar privilegiado del ritmo se encuentra en la música, donde el sonido, aquella cualidad más desligada del objeto, permite la "desconceptualización de la realidad" (*Ibid*, 50). Sin embargo, considera que es preciso desligar los términos de ritmo y de musical "de las artes sonoras... y traerlos a una categoría estética general" (*Ibid*, 49). Es en este sentido que Lévinas puede referirse al ritmo o musicalidad de toda imagen artística.

¹⁵ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, p. 69.

¹⁶ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 50.

¹⁷ *Ibid*, p. 49.

¹⁸ Lévinas afirma que la obra artística no se define por su "ser-en-el-mundo" (*Ibid*, p. 49) sino, en cambio, por su "ser *entre* las cosas" (*Ibid*), comercio ambiguo entre la realidad y su sombra.

¹⁹ En su crítica a la concepción fenomenológica de la imagen artística, Lévinas afirma: "Los excelentes análisis de la percepción del cuadro por el señor Fink ... no tienen en cuenta suficientemente este exotismo [del arte] ... según Fink, ese mundo es irreal, está neutralizado, suspendido, y no, en absoluto, profundamente marcado de exotismo" (*Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, p. 72).

imagen, como a través de una ventana, al mundo que ella representa”²⁰, asumiendo su carácter de signo y su transparencia, Lévinas afirma, por el contrario, que el arte invierte toda asunción intencional en el particular movimiento que engendra la imagen en la *semejanza*. Esta última no sería un espejo o ventana en el que la realidad se reflejaría, el signo transparente de una realidad idéntica a sí. Al contrario, la semejanza es un movimiento por el cual “la realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen”²¹.

El arte cumple la función positiva de “extrañamiento” del ser, en el cual lo que es se *asemeja* a sí y, en este sentido, es extranjero a sí. En virtud de este extrañamiento, el arte descubre el carácter ambiguo de la imagen como “alegoría del ser”²², comercio ambiguo por el cual la realidad no se refiere a sí misma sino a su imagen²³. El carácter alegórico de la imagen no supone la presencia de un signo que representa la realidad (o, incluso, que nos abre a la verdad), ni es un “auxiliar del pensamiento” en el que la imagen se interpretaría como “una manera de volver concreta y popular una abstracción para almas infantiles, el símbolo del pobre”²⁴. Sostiene Lévinas: “La realidad entera lleva en su cara su propia alegoría aparte de su revelación y de su verdad. El arte, utilizando la imagen, no reflejaría solamente, sino que realizaría esta alegoría.”²⁵

Así, la función del arte al proporcionar una imagen de la realidad o interponer una imagen entre nosotros y las cosas²⁶, implica una separación de la perspectiva del mundo, del conocimiento (o inteligibilidad) y de la verdad. El arte no proporciona una perspectiva del ser sino su modificación esencial como “exotismo”²⁷: comunica ese

²⁰ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 52.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, p. 69.

²⁷ *Ibid.* Resultaría necesario un análisis crítico del término “exotismo” referido por Lévinas en sus obras inmediatas de posguerra, con el fin de esclarecer su posición respecto a los aportes de la antropología de Lévy-Bruhl, como la recepción de la misma en la filosofía contemporánea (en

carácter de *alteridad* a los objetos, es decir, ofrece esos objetos en su desnudez, lo que implica "la no-transmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo"²⁸. Así, "la interioridad misma de las cosas ... , en la obra de arte, adquiere una personalidad ... tien[e] una vida interior propia, expresada por su envoltorio material"²⁹. Lévinas se refiere incluso a un "alma de los objetos"³⁰ para expresar esta alteridad que el arte resalta en las cosas.³¹

En referencia a la función de "extrañamiento" del arte, Lévinas reivindica la búsqueda de la pintura y poesía moderna de "conservar en la realidad artística su exotismo, desterrar de ella esa alma a la que las formas visibles se someten, y quitarles a los objetos representados su destino servil de expresión"³². En su lucha contra el privilegio de la visión- representación, luz y horizonte- el arte moderno, al resaltar la alteridad de las cosas, revela "las fisuras que agrietan la continuidad del universo"³³. Ruptura de la continuidad, de la línea, de la perspectiva, de las proporciones³⁴, el arte moderno se enfrenta con la reconducción de la "desnudez de las cosas" hacia la inteligibilidad de la luz, hacia la armonización o participación en la verdad y el ser. Es en este sentido que Lévinas opone el arte moderno al arte llamado clásico, aquél de las formas ideales de la estatua antigua. La belleza denominada clásica se caracteriza, según Lévinas, por la lucha del ser contra el "exotismo" de su sombra o imagen. Si la imagen es considerada "como la caricatura, la alegoría o lo pintoresco que la realidad

particular, la fenomenología), respecto al problema de la alteridad, tarea que excede sin embargo el alcance del presente artículo.

²⁸ *Ibid*, p. 70.

²⁹ *Ibid*, p. 73.

³⁰ *Ibid*.

³¹ En "¿Es fundamental la ontología?", Lévinas se pregunta: "¿Pueden las cosas adquirir un *rostro*?"

¿No es el arte la actividad que otorga un rostro a las cosas?" (Lévinas, Emmanuel. "¿Es fundamental la ontología?". *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 1993, p. 22, énfasis nuestro) Si bien Lévinas no da en este artículo una respuesta, esta sugerente pregunta abre una vía alternativa de investigación sobre esta noción levinasiana tan manipulada, pero muchas veces poco analizada por sus lectores e intérpretes, del "rostro".

³² *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, pp. 73-74.

³³ *Ibid*, p. 74.

³⁴ *Ibid*, p. 75.

lleva sobre su propia cara"³⁵, "el arte llamado clásico- el arte de la Antigüedad y de sus imitadores-, el arte de las formas ideales corrige la caricatura del ser- la nariz torcida, el gesto sin soltura. La belleza es el ser disimulando su caricatura, recubriendo o absorbiendo su sombra."³⁶

La cifra del arte clásico es, para el filósofo francés, la estatua. Lévinas define el instante propio de la estatua con la noción de "entretiempo"³⁷. El instante del entretiempo es aquel de un "porvenir eternamente suspendido"³⁸, la petrificación del instante en el seno mismo de la duración³⁹. El entretiempo define el modo como la obra se fija al ser, "se *asemeja*, se dobla y se inmoviliza"⁴⁰, se transforma en destino. La obra artística bajo tal paradigma hace de la imagen un ídolo⁴¹. Sin embargo, en el instante en que el arte clásico cree haber superado el "exotismo" de la imagen, cuando el ser parece recubrir por completo su propia caricatura en el acabamiento de su sombra, cuando la realidad parece identificarse consigo misma en la belleza de una identidad armónica, se revela su destino trágico. "El instante de la estatua es la pesadilla"⁴². En el seno de la obra clásica y su belleza feliz, late el terror de una vida prisionera en su duración sin tiempo: "angustia que se prolonga... como miedo de ser enterrado vivo"⁴³. De las entrañas mismas de la estatua, paradigma o emblema del arte clásico, se siente el rumor de "algo inhumano y monstruoso"⁴⁴. Tensión o lucha del ser contra su propia caricatura.

Si todo el conjunto de nuestro mundo puede devenir imagen, doble o sombra de lo real, toda imagen, sin embargo, puede subordinarse al paradigma de la belleza clásica de la estatua antigua. La función del arte se transforma, bajo esta perspectiva, en una maquinaria de producción de ídolos. Aquella tensión que encierra la imagen clásica, lucha del ser contra su caricatura (carácter monstruoso del entretiempo), se transforma

³⁵ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 56.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

⁴² *Ibid.*, p. 59.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴ *Ibid.*

por obra de la simulación en anuncio de lo inefable. La imagen devenida ídolo calla su propia caricatura, el silencio de la estatua en el que el ser recubre su propia sombra se dice lugar de la verdad: misterio de la luz que convoca a la inteligibilidad. Es el dogma según el cual el arte dice lo inefable y en el que “la obra atestigua ... la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto”⁴⁵. Si el arte dice lo inefable, su función se reduce a ser un mero sustituto de la religión⁴⁶. El ritmo o musicalidad propia de la imagen, lejos de expresar en la sensación el “exotismo” de lo real, deviene armonía⁴⁷ entre el ser y su reflejo. El ídolo expresa así el ideal plástico de “acabado” de la obra, concordancia con el fundamento inefable que define los contornos precisos del lugar de la imagen. Frente a tal concepción, Lévinas convoca en “La realidad y su sombra” a una rehabilitación de la exégesis filosófica. Sin embargo, esto no supone una descalificación del arte en sí mismo, sino de su posible reducción a sustituto de la religión. Frente a la concepción del arte como espacio de la verdad o reflejo de lo absoluto, Lévinas defenderá la función positiva del arte como “extrañamiento” de la realidad y el carácter alegórico de la imagen como desajuste de la identidad del ser.

En relación a la contraposición entre un arte como espacio de la verdad y el arte como espacio de extrañamiento, podemos considerar la sección “El cuestionamiento y el ser; tiempo y reminiscencia”, de la obra *De otro que ser o más allá de la esencia* (1974). Allí Lévinas parece sugerir una distinción entre una imagen como “reflejo” del ser y una imagen como “aquello que agujerea” el ser. Si la primera se caracteriza por la reconducción de la semejanza a la ostentación transparente de lo real, la segunda exhibe el extrañamiento que disloca lo real en el comercio ambiguo entre la realidad y su sombra.⁴⁸ Cuando Lévinas afirma que “la obra puede y debe ser tratada

⁴⁵ *Ibid*, p. 43.

⁴⁶ Armengaud, Françoise, *Op. Cit.*, nota a pie 5, p. 606.

⁴⁷ En referencia al análisis de Lévinas, Armengaud habla de un “mal tiempo del entretiempos”, en el cual el ritmo deviene alienación y desposesión en relación al ídolo (*Ibid.*, p. 612).

⁴⁸ En relación a la reivindicación de la imagen artística como dislocación o extrañamiento del ser, puede comprenderse la referencia de Lévinas a la obra del escultor francés Sacha Sosno (Alexandre Sosnowsky). El concepto de “obliteración” incorporado en la obra de Sosno, es un ejemplo de cesura,

como un mito: esa estatua inmóvil hay que ponerla en movimiento y hacerla hablar"⁴⁹, convocando a la exégesis filosófica, no hace más que cuestionar el proceso de "suturación" de las sombras en el comercio armónico con el ser y la verdad. La exégesis filosófica, de este modo, debe acompañar el procedimiento de extrañamiento propio del arte moderno. Así "el filósofo [debe descubrir], más allá de la roca embrujada donde permanece, todos los posibles suyos que trepan a su alrededor"⁵⁰, desacreditando toda remisión a un absoluto originario a revelar y posibilitando la multiplicidad de imágenes que "extrañan" la propia realidad.

II

La tragicidad del instante de la obra clásica, instante del entretiempos, en el que el plácido reposo deja lugar a un campo de tensión o pugna, puede remitirnos a la noción warburgiana de la "vida [póstuma] de las imágenes". De la concepción warburgiana⁵¹, sin embargo, sólo rescataremos algunos puntos de su análisis que permitan una vinculación con las reflexiones levinasianas precedentes como así también sirvan de introducción al objetivo del presente trabajo: el análisis de la representación artística de la figura de Eva Perón.

En relación a la teoría warburgiana de la imagen artística, F. Ludueña Romandini afirma que sólo puede comprenderse su verdadero estatus si se la restituye a su región ontológica fundamental: lo sensible.⁵² Esta esfera sensible propia de la imagen

rotura, quiebre aplicado en la estatuaria clásica (*Ibid.*, p. 618). La incorporación de este efecto de extrañamiento en la serena aquiescencia de la obra clásica, revela el carácter conflictivo de la detención del instante del entretiempos. En relación a las consideraciones levinasianas respecto a la obra de Sosno, véase: Lévinas, Emmanuel. *De l'oblitération: entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'oeuvre de Sosno*. Ed. La Différence, 1990.

⁴⁹ Lévinas, Emmanuel, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 65.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cabe recordar que sólo analizaremos las nociones warburgianas a partir de las reflexiones de sus comentaristas e intérpretes (véase nota a pie 1).

⁵² Ludueña Romandini, Fabián, "Prólogo: Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual". Badiou, Alan. *Pequeño manual de inestética*. Trad. Molina, Vogelfang, Caputo y Burello. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 14.

artística, no puede ser reducida al paradigma de la inteligibilidad de la Idea. Esta interpretación cambia el foco de atención de la imagen como signo de lo real, hacia su vinculación con la región de las emociones que éstas acumulan y desplazan⁵³. La vida e-motiva de las imágenes puede ser pensada como el espacio de tensión energética que la obra artística porta consigo, el movimiento de una energía acumulada y desplazada por las imágenes. Estas últimas funcionan como "dinamogramas", símbolos caracterizados por la supervivencia y transmisión energética o emotiva. Ahora bien, cuando una sociedad entra en contacto con este particular género de vida que son las imágenes artísticas, dicha confrontación dista de ser armónica o absuelta de conflicto. No sólo el artista se enfrenta "con las tremendas energías que se habían fijado en aquellas imágenes"⁵⁴, sino también el historiador, el estudioso y cada época en general deben hacer frente a la energía desplazada por éstas⁵⁵. Este conflicto es interpretado en la teoría warburgiana en términos de polaridad. La vida emotiva de las imágenes confronta a cada época con un movimiento de oscilación, un ritmo de atracción y repulsión con la que cada época debe enfrentarse.

A través del énfasis en el carácter sensible de la imagen artística, y en relación a la función del arte en el marco de la transmisión cultural, la concepción warburgiana revela que toda sociedad está atravesada por "un proceso de *Nachleben*, es decir, transmisión, recepción y polarización"⁵⁶ de energías acumuladas y desplazadas por las obras artísticas, en tanto símbolos o, más específicamente, dinamogramas de la cultura. Ahora bien, ¿en qué consiste esta "vida" de las imágenes y cómo se explica su "supervivencia" en la historia? Intentaremos definir en qué consiste la "supervivencia" o "vida póstuma" de las imágenes, bajo esta perspectiva, a partir de la interpretación de un concepto fundamental de la teoría warburgiana: la noción de *Pathosformel*.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ Agamben, Giorgio. "Aby Warburg y la ciencia sin nombre". La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 169.

⁵⁵ Burucúa, José Emilio. "Introducción". *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 15.

⁵⁶ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 54, p. 167.

La *Pathosformel*⁵⁷, “fórmula patética”⁵⁸ o “fórmula de *pathos*”⁵⁹, es el término utilizado por Warburg para describir el espacio sensible y superviviente de toda imagen. Esta noción ha sido interpretada como la manifestación de un invariante eidético de las imágenes, o incluso como el Acontecimiento o revelación de la Idea, “concepto con no pocas connotaciones cristológicas”⁶⁰. Sin embargo, la *Pathosformel* puede ser interpretada como el lugar de tensión polar con el que se enfrenta toda sociedad al entrar en contacto con la obra artística. Esta tensión polar es la expresión de la tragicidad del instante en el que se sostiene la detención o intervalo de la imagen. Ensayando un acercamiento con la concepción levinasiana, la *Pathosformel* no da cuenta de la coincidencia armónica de la imagen con la inteligibilidad de la Idea (la obra como revelación de lo absoluto), sino del particular comercio conflictivo entre la realidad y su sombra. La “fórmula patética” expresa la pugna u oscilación emotiva entre el extrañamiento de la realidad por su sombra, musicalidad disonante o distancia del “exotismo”, y el intento del ser por recubrir su propia caricatura, armonía musical y participación extática.⁶¹

⁵⁷ En relación a las fuentes y fundamentos teóricos- filosóficos, históricos y antropológicos- de la noción de *Pathosformel*, véase: Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009, pp. 183-201.

⁵⁸ Fleisner, Paula. “Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto de «vida» agambeniano”. *Aisthesis* nº 52 (2012), p. 136.

⁵⁹ Ludueña Romandini, Fabián, Op. Cit., nota a pie 52, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁶¹ Esta posible interpretación de la *Pathosformel* que enfatiza el carácter conflictivo y emotivo de la relación con la imagen se opone; por un lado, a la perspectiva fenomenológica husserliana (*Ibid.*, p. 23) que subraya su carácter inteligible, en tanto símbolo transparente de la realidad, y el primado del sujeto constituyente a través de la relación intencional; y, por otro lado, a la perspectiva merleau-pontyana en la que la inversión del carácter constituyente o *a priori* subjetivo de la relación intencional, se disuelve en una relación teológica de coincidencia sacramental o comunión entre sujeto y objeto (*Ibid.*, p. 24). Esta última perspectiva, deudora de la ontología heideggeriana (al menos en la *Fenomenología de la percepción*), desconoce el carácter conflictivo entre la realidad y su sombra o imagen, al reducir toda relación con las cosas a la concordancia armónica y ajustada del “ser-en-el-mundo”. El “ser-en-el-mundo” heideggeriano supone un ajuste o engarzamiento entre el *Dasein* y el mundo por el cual resulta

En el marco de esta perspectiva, podemos definir aquella figura considerada como “la cifra [warburgiana] de toda *Pathosformel*”: la ninfa (Fleisner 2012, 140).⁶² La *Pathosformel* ninfa⁶³ no debe interpretarse como un invariante eidético o Idea eterna, sino como la metáfora de ese espacio-tiempo producido por el arte, espacio de polaridad emocional que supone el comercio ambiguo de la realidad con su sombra, y con el que cada época debe enfrentarse. La ninfa danzante⁶⁴, en la musicalidad o ritmo de la imagen; la ninfa erótica⁶⁵, en el carácter seductor⁶⁶ de su “exotismo”; la ninfa trágica⁶⁷, en el espacio polar o intervalo trágico del entretiem po de la imagen. Y, sin

imposible todo “extrañamiento”. Por la misma razón, es necesario comprender esta “vida emotiva de las imágenes” por fuera de la ontología heideggeriana y su concepción del *Stimmung*.

⁶² Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 140.

⁶³ En sus estudios sobre la cultura y arte del Renacimiento, “Warburg se ocupa de esta <figura femenina en movimiento, con las ropas agitadas>, que aparece como tópico en los artistas de *Quattrocento* y que es explicada como un *Nachleben der Antike*, ya en sus tesis sobre el *Nacimiento de Venus* y *La primavera* de Sandro Botticelli” (*Ibid.*, p. 141).

⁶⁴ La ninfa se exhibe en “la representación del cuerpo en movimiento ... por el arte griego en la figura de la ménade que danza” (Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 30). Así también Didi-Huberman se refiere a la ninfa como “la heroína impersonal ... de la *Pathosformel* danzante y femenina” (Didi-Huberman, Georges. *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 231).

⁶⁵ La ninfa que se expresa en “las figuras de los sátiros ... en Asia Menor, en el séquito de los dioses de la ebriedad ... en esa región de la exaltación orgiástica” (Burucúa, José Emilio, *Op. Cit.*, nota a pie 64, p. 30). Asimismo, Didi-Huberman se refiere a la ninfa como mujer-diosa: “Venus terrestre y Venus celeste” (Didi-Huberman, Georges. *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 232), diosa del amor, la belleza y la fertilidad.

⁶⁶ En relación a la teoría warburgiana, Didi-Huberman se refiere al movimiento de oscilación polar de la imagen como un movimiento de respiración o ritmo de sístole y diástole (*Ibid.*, p. 170). “*La imagen late*”, nos llama al contacto y después nos rechaza (*Ibid.*). La *Pathosformel* expresa esta oscilación polar o latido de la imagen y, en este sentido, se constituye “como una noción agitada, *apasionado*” (*Ibid.*, p. 179) que revela el carácter emocional de toda obra artística.

⁶⁷ En *Ninfas*, Agamben se refiere al “danzar por fantasmata” de Domenico de Piacenza para dar cuenta del instante polar de la imagen. Domenico denomina “fantasmata” a un momento súbito de detención o suspensión entre dos movimientos en la serie coreográfica (Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 14). Esta “súbita detención entre dos movimientos”

embargo, este espacio polar emotivo que supone la imagen artística puede ser reconducido o reducido al ámbito inmanente de la verdad. La ninfa bajo el paradigma de la belleza clásica de la estatua antigua- tal como la definía Lévinas- deviene “reflejo” del ser. La tensión emotiva de la *Pathosformel* se resuelve así en un ritmo homogéneo donde la imagen se ajusta a la realidad, convocando a la participación en la Idea o a la coincidencia sacramental y crística con lo real. No obstante, la persistencia del “exotismo” propio de la imagen frustra constantemente dicha posibilidad.

A continuación, veremos cómo estas dos formas de comprender el espacio abierto por el arte, a través de la *Pathosformel* ninfa, se enfrentan en el modo de representar uno de los principales mitos argentinos: la figura de Eva Perón o, como la denomina J. E. Burucúa, la ninfa argentina.⁶⁸

Sección 2

La “ninfa argentina”: Del nacionalismo católico al pensamiento revolucionario cristiano

(*Ibid.*) no representaría un momento de plácido reposo sino un espacio de tensión. En relación a la imagen, Agamben afirma: “Como ‘el danzar por fantasmata’ de Domenico de Piacenza, la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ... sino en una pausa cargada de tensiones” (*Ibid.*, p. 30). En el mismo sentido, se expresa J. E. Burucúa: “La ninfa en reposo, la Ariadna dormida ... no ha de ser vista como imagen de una calma conquistada sino, más bien, como el símbolo de una tensión” (Burucúa, José Emilio, *Op. Cit.*, nota a pie 64, pp. 30-31)

⁶⁸ Burucúa, José Emilio. “El señor de las imágenes”, *Página 12 [On line]*, 09 de noviembre de 2003: suplemento “Radar”, Fecha de ingreso: 06 de abril de 2015.

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1046-2003-11-11.html>>.

Si bien Burucúa denomina la “ninfa argentina” a la “Eva revolucionaria” símbolo de Montoneros, nosotros extenderemos esta denominación para analizar el carácter *ninfal* de su figura, tanto en la representación de la “Eva clásica” del primer peronismo, como también de la “Eva lumpen” del neobarroso latinoamericano, tal como se expondrá en la próxima sección.

En el año 1951 se publica la autobiografía *La razón de mi vida*, de Eva Perón.⁶⁹ En la portada se destaca la imagen clásica de Evita, el retrato de una Eva de “cabello rubio, estirado y recogido en el rodete ... [luciendo un] vestido de broderie oscuro con una rosa de seda natural rosada aplicada en el hombro”⁷⁰, que surge en el momento mismo y como “la contracara vital de una Eva que se extinguía en la enfermedad”⁷¹. El retrato de Ayrinhac participa del paradigma de la belleza clásica de las formas ideales de la estatua antigua. Es el ser disimulando sus sombras en el reflejo feliz y transparente del rostro áureo de Eva. Al ritmo del discurso oficial del peronismo, Eva se constituye en imagen o “reflejo del ser nacional”.

Primera estética de la sombra.

La “Eva clásica” como imagen del ser nacional.

“Él [J. D. Perón], la figura y yo [Eva] la *sombra*.”⁷²

⁶⁹ En referencia a la autoría de *La Razón de mi vida*, Rosano afirma: “Este libro fue publicado en septiembre de 1951, y si bien lleva la firma de Eva Perón, fue redactado por el periodista español Manuel Penella de Silva ... Más allá de las discusiones que la autoría del libro suscitó en su momento, hoy todos los críticos e historiadores reconocen que Eva avaló su escritura” (Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 83). Giunta agrega, siguiendo a Dujovne Ortiz, que esta autobiografía escrita por Manuel Penella de Silva y avalada por Eva, había sido “corregida... a pedido de Perón por el ministro de Asuntos Técnicos Raúl Mendé” (Giunta, Andrea. “Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón”. *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 124).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 125. El retrato clásico de Eva, que aparece en la portada de la primera edición de *La razón de mi vida*, fue realizado por Numa Ayrinhac, quien fuera el “pintor oficial” desde 1948 a 1951 (*Ibid.*, p. 123).

⁷¹ *Ibid.*, p. 126.

⁷² Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951, p. 50 (Énfasis nuestro). Más adelante, Eva aludirá nuevamente a esta condición de “sombra” de Perón: “Así, como la sombra del Líder, es mi presencia en la Secretaría. Y a su sombra, yo intento seguir el camino que él inició. ... Yo soy

La figura de Eva Duarte, devenida sombra de Perón e imagen del discurso oficial peronista, se transforma en el espejo o reflejo transparente del ser nacional. En la transparencia áurea de su cuerpo especular, y a contrapelo de todo extrañamiento⁷³, el relato peronista convierte a Eva en el lugar de identificación y participación en el ser nacional.⁷⁴ "Eva inscribe su tarea política en el gran relato nacionalista católico"⁷⁵ del peronismo. Este relato de corte religioso, que identifica la Patria como una gran familia,⁷⁶ representa a Eva como el puente maternal entre el pueblo y la Nación, entre los hijos y el Padre. El triángulo amoroso Perón- Eva- pueblo⁷⁷, expresa la conexión entre el Líder, asimilado a la Patria o Nación⁷⁸, y el pueblo, a través del cuerpo especular de "la madre de todos"⁷⁹: "Evita". En tanto puente trasparente de acceso al Líder-Nación y lugar en el que el pueblo debe reflejarse (identificación o participación en el ser nacional), el cuerpo especular de Eva debe sacrificar todo "exotismo" e incluso debe sacrificarse. La transparencia de su figura implica su

solamente una sombra de su presencia superior" (*Ibid.*, p. 83); "porque yo nunca he de querer ser en la vieja Secretaría nada más que la sombra de él... ¡del Líder y conductor de los argentinos!" (*Ibid.*, p. 146)

⁷³ Contra todo efecto de extrañamiento y, como veremos más adelante, en consonancia con el proceso de canonización laica de su imagen, se puede situar el rechazo de la escultura de Eva realizada por Sesostri Vitullo, pedida especialmente por el director del Museo Nacional de Arte Decorativo Ignacio Pirovano (Giunta, Andrea, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 127). En ella se intentaba representar a Eva por fuera de la estética del retrato, como "arquetípico símbolo" (en una estética abstracta) de la liberación de las razas en América. La Eva de Vitullo con su rostro no identificable y esquemático (anguloso y cortante), a distancia de su imagen popular, es retirada rápidamente de la muestra retrospectiva del autor, que se efectuaría en la embajada argentina. (*Ibid.*, p. 128)

⁷⁴ Rosano sostiene que en la construcción imaginaria de figura de Eva Duarte, "se define... el espacio de lo nacional, [tal] como fue entendido por el populismo" (Rosano, Susana, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 192).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁶ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, pp. 62-63.

⁷⁷ Rosano, Susana, *Op. Cit.*, nota a pie 69, pp. 54-55.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁹ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 68.

autoanulación⁸⁰. Esta autoanulación se presenta, no obstante, como sacrificio maternal. Evita debe ofrendar la vida por sus hijos, por su pueblo. "El amor [maternal] es darse, y 'darse' es dar la propia vida"⁸¹. Eva se entrega así al relato nacionalista católico del peronismo, acepta ser el espejo o puente de esa identificación amorosa⁸². Al ritmo de la participación nacional, Eva deviene el puente y la expresión de la máquina sacrificial del espacio sagrado de la Patria.

Este sacrificio amoroso es, al mismo tiempo, el lugar de constitución de la imagen crística de Eva. El relato del calvario y la pedagogía del dolor (como más adelante, la promesa de su resurrección)⁸³, se convierten en parte del relato autobiográfico de *La razón de mi vida*. Remitiéndose al momento en que J. D. Perón es hecho prisionero en octubre de 1945, Eva relata su camino por la ciudad en búsqueda de ayuda como un auténtico calvario⁸⁴. Eva como puente de amor entre Perón-Nación y el pueblo, es el reflejo de una pedagogía del sacrificio y purificación por el dolor. Esta pedagogía se inscribe en el relato nacionalista católico del peronismo en el que confluyen de manera armónica el mito y el rito.⁸⁵ El 17 de octubre, fecha de liberación de J. D. Perón, se convierte en el relato oficial en el momento de nacimiento de la llamada Nueva Argentina. A través de la imagen de Eva, la liberación es pensada como una resurrección o, incluso, como un auténtico nacimiento. El mito fija el calendario⁸⁶

⁸⁰ Kohan, Martín. "<<¡Evita vive!>> (La construcción de la inmortalidad de Eva Perón)". *Boletín de Reseñas Bibliográficas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1997, p. 114.

⁸¹ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 73.

⁸² Rosano, Susana, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 58.

⁸³ La muerte de Eva Duarte el 26 de julio de 1952, ocurrida a los 33 años como la de Cristo, refuerza esta representación temporal católica.

⁸⁴ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 34.

⁸⁵ En relación al vínculo entre mito y rito en la constitución del espacio sagrado, afirma Agamben: "La potencia del acto sagrado- escribe Benveniste- reside precisamente en la conjunción del *mito* que enuncia la historia y el *rito* que la reproduce" (Agamben, Giorgio. "El país de los juguetes". *Infancia e historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, pp. 99-100).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

anunciando el nacimiento de la Patria.⁸⁷ En este marco, la sidra y el pan dulce navideño, como la hostia y el vino, representan el rito de transubstanciación y comunión entre el Dios-padre y sus hijos: "No se dan cuenta los mediocres que nuestra sidra y nuestro pan son nada más que un símbolo de nuestra unión con el pueblo [...] un abrazo inmenso, fraternal y cariñoso"⁸⁸. El peronismo se constituye así como una auténtica religión nacional para el pueblo⁸⁹, en el que el mito y el rito se articulan, y donde Eva deviene el reflejo especular del ser nacional.

En este lugar de puente para la participación en el espacio sagrado de la Nación, Eva como imagen deviene una sombra que combate con otras sombras. En *La razón de mi vida* los enemigos del relato nacional católico oficial, aparecen como sombras que complotan contra este lazo natural de amor: "la sombras de sus enemigos"⁹⁰; "las sombras que fueron la traición y la cobardía"⁹¹; "se alarmaron y organizándose en la sombra se juramentaron para hacerlo desaparecer"⁹², "sombras [que] no pueden mirarse en el espejo del sol"⁹³. Y, sin embargo, las sombras también acechan el propio cuerpo especular de Eva. Junto al relato autobiográfico de su imagen maternal, el cuerpo de Eva revela su carácter *ninfal*. En referencia a la teoría de Paracelso, Agamben recuerda el carácter particular de la ninfa: siendo semejante al hombre por su aspecto, sin embargo, la ninfa no tiene alma; no obstante "pued[e] recibir un alma si se un[e] sexualmente con un hombre y engendr[a] un hijo con él"⁹⁴. ¿No afirmaba

⁸⁷ El 17 de octubre los peronistas conmemoran el "Día de la Lealtad". Entre 1946 y 1954 esta fecha, símbolo de la religión nacional peronista, fue declarada como feriado nacional.

⁸⁸ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 158.

⁸⁹ En *Mi mensaje*, Eva Duarte afirma: "El sentimiento religioso debe ser defendido por los pueblos... para que la religión sea... profundamente popular; debe volver a ser como antes. Ha de volver a hablar en el lenguaje del corazón que es el lenguaje del pueblo, olvidándose de los ritos excesivos y de las complicaciones teológicas" (*Id.*, *Mi mensaje*. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina: "En el 60° aniversario del fallecimiento de Evita", 2012, p. 57). Este "lenguaje del corazón" es aquel que el relato peronista, a través de la voz de Eva, intentó difundir.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 35.

⁹² *Ibid.*, p. 29.

⁹³ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 89, p. 30.

⁹⁴ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 67, p. 42.

Evita acaso que el comienzo de su “verdadera vida” se había producido el día mismo de su encuentro con Perón⁹⁵? ¿Y no había encontrado en esta unión la causa de su pueblo mediante la cual deviene “madre espiritual de la Nación”? Eva se transforma en “una suerte de sombra o *imago* de él”⁹⁶, de Perón, y con ello de la Patria. Esta sombra especular “bajo el signo de Venus y del amor”⁹⁷, es el lazo o vínculo amoroso del Líder-Nación y su pueblo. Evita deviene así la expresión de una extraña “secularización política de conceptos teológicos”⁹⁸, bajo un lenguaje nacionalista católico que apela explícitamente a tales conceptos, y en el que la ninfa argentina se exhibe en el relato oficial bajo el rostro sugerido de María.

El cadáver de la Nación

El 26 de julio de 1952, a las 20.25 hs, se produce el fallecimiento de Eva Perón. Aquella que antes de su muerte comenzara a convertirse en la imagen especular del relato oficial peronista, aquella que afirmara que dejaría en el camino “jirones” de su vida⁹⁹, deviene cadáver de la Nación. Tras la muerte de Eva, su cuerpo- cadáver ocupa el centro de la escena¹⁰⁰. Su fallecimiento termina de completar el proceso de estetización de su figura: Eva, como cadáver, se entrega plenamente a la imagen.¹⁰¹

⁹⁵ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 72, pp. 26-27.

⁹⁶ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 67, p. 43.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁸ Agamben, Giorgio. “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 102.

⁹⁹ Nos referimos a las palabras del último discurso de Eva Perón, pronunciado el 17 de octubre de 1951 en el “Día de la lealtad”: “Yo no quise ni quiero nada para mí. Mi gloria es y será siempre el escudo de Perón y la bandera de mi pueblo. Y aunque deje en el camino *jirones de mi vida*, yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria” (énfasis nuestro). La noción de “jirones de vida” recuerda las palabras de Lévinas sobre la imagen: “[En] el cuadro ... los elementos percibidos no son el objeto, sino como sus ‘guiñapos’ [...] como si el objeto representado muriera, se degradara, se desencarnara en su propio reflejo” (Lévinas, Emmanuel. *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 54).

¹⁰⁰ Botto, Malena. “Eva Perón en escena. Desplazamientos y reconfiguraciones en sus formas de representación literaria, de Borges a Copi”. *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*. Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008, p. 206.

¹⁰¹ El cuerpo-cadáver de Eva como objeto estético, recuerda la noción de “semejanza cadavérica” propuesta por M. Blanchot en “Las dos versiones de lo imaginario” (1955): “La imagen, a primera

Evita deviene así, utilizando palabras de Lévinas, “símbolo al revés”: “en ausencia del objeto, no fuerz[a] su presencia, pero, por su presencia, insist[e] sobre su ausencia”¹⁰². El cuerpo de Eva comienza a recorrer el camino de su mitificación a partir de dos direcciones, la variante hagiográfica del relator oficial peronista y la vertiente antiperonista en sus diversas líneas. De estas dos direcciones, nos concentraremos solamente en la primera. El relato nacional católico del peronismo emprende el proceso de eternización del cuerpo-cadáver. Este gesto de sacralización ya se advierte, sin embargo, en su discurso *Mi mensaje*, donde aparece como el deseo de Eva de su propia inmortalidad¹⁰³. Esta eternización está precedida por una serie de “renuncias”: el sacrificio en vida por su pueblo (renuncia maternal por sus descamisados), en la renuncia a la vice-presidencia (renuncia a compartir el poder soberano) y finalmente en su muerte interpretada como una nueva renuncia en la que entrega su cuerpo al pueblo. La renuncia o sacrificio de Eva, forma parte del proceso de separación y constitución del espacio sagrado de la Nación. La eternización de su figura se produce, sin embargo, como una inmortalización no sólo de su “alma” (ligada a las

vista, no se parece al cadáver, pero es posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen... El cadáver es su propia imagen... se acompaña a sí mismo como un doble, unido a la solemne impersonalidad de sí por la semejanza y por la imagen. Es lo semejante... en un grado absoluto ... *extraviado* en sí, su propio aparecido, no teniendo ya más vida que la del retorno.” (cit. en Botto, *Ibid.*, p. 205) Botto recuerda la noción de “semejanza cadavérica” propuesta por Blanchot en relación a la transformación del objeto en imagen efectuada por el arte. La semejanza sustraería al objeto del mundo (del uso), haciéndolo aparecer en sí mismo, es decir, en su abandono en la pura y simple semejanza, en su reflejo. El objeto estético *desaparece* en el uso para *aparecer* como imagen. Esta concepción permite a Blanchot vincular el objeto estético al cadáver, quien en su desaparición como “cuerpo del mundo” también se transforma en “su propio aparecido”. (*Ibid.*, pp. 206-207).

¹⁰² Lévinas, Emmanuel. *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 54.

Afirma Botto: “Ese cuerpo [de Eva] ... cumple con regularidad excepcional las prescripciones de ese imaginario cadáver blanchotiano que ‘está aquí’ (en el centro de la escena política), ‘acapara celosamente su lugar’ y sin embargo ‘no está en su sitio ... establece una relación entre aquí y ninguna parte’, hasta acabar fatalmente *extraviado en sí*, hundido en su imagen (Blanchot 245-7)” (cit. en Botto, *Op. Cit.*, nota a pie 100, p. 206)

¹⁰³ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 89, p. 64.

metáforas del "corazón"¹⁰⁴) sino también de su cuerpo.¹⁰⁵ El proceso de inmortalización no implica sólo un movimiento de sacralización de su imagen, sino también un trabajo de estetización de su cadáver¹⁰⁶.

La sacralización de su imagen, se efectúa bajo el signo de la santificación. La Eva Santa es el símbolo de una canonización laica¹⁰⁷, teñida por el mesianismo cristiano del relato peronista: la promesa de su retorno, comprendida como misión por cumplir.¹⁰⁸ Pero junto a esta sacralización de su imagen, el pasaje a la inmortalidad implica también un trabajo de estetización de su cadáver, su monumentalización. Éste quedará en manos del doctor Pedro Ara, quien se encargará del proceso de embalsamamiento. El doctor Ara debe cumplir la misión de ocultar las sombras de la enfermedad y detener el proceso de descomposición del cadáver.¹⁰⁹ Eva debe

¹⁰⁴ Kohan advierte la proliferación de imágenes del corazón en *La razón de mi vida* para caracterizar el cuerpo con vida de Eva (Kohan, Martín. *Op. Cit.*, nota a pie 80, pp. 115). Esta definición de su cuerpo mediante el corazón permite, al mismo tiempo, el desplazamiento de esta metáfora hacia su cuerpo muerto, donde el corazón representa el "alma", lugar de tránsito de la vida a la inmortalidad (*Ibid.*, pp. 115-116).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁶ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 201.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 200. Este proceso de canonización había comenzado incluso antes de la muerte de Eva Duarte. Giunta afirma que el año 1951 había sido ya un año clave en el proceso de canonización de su imagen (Giunta, Andrea, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 127).

¹⁰⁸ El mito de la Eva Santa se acompaña así de la proliferación de toda una iconografía religiosa de su figura en medallones, estampas, oraciones e incluso en relatos que hacían alusión a su contacto con Dios. (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 198)

¹⁰⁹ Este proceso de embellecimiento del cuerpo-cadáver contra la corrupción, formaba parte ya de la construcción de la imagen de Eva durante el deterioro de su enfermedad. El relato oficial de *La razón de mi vida*, en la inmortalización cristiana de su imagen, había reducido el tema del cáncer como muerte biológica, a una suerte de anuncio de un auto-sacrificio. Eva no moría por su enfermedad, la suya era una prueba de amor por su pueblo. Contra toda referencia a la materialidad de su enfermedad, por el doble estigma de ser símbolo de muerte y localizarse en un lugar innombrable- el cuello del útero- (*Ibid.*, p. 198) en vistas a su canonización, Eva es representada en el relato oficial bajo la vestimenta de Santa.

convertirse en una bella estatua en el que se borren las huellas de la muerte¹¹⁰. Bajo el signo de la belleza clásica de las formas ideales de la estatua antigua, el cuerpo de Eva deviene una Santa dormida: "Hacer de un cuerpo un simulacro de vida, pero de vida feliz: como si estuviera dormida, dice Ara"¹¹¹. La imagen de la Eva dormida, de la bella durmiente, promete así su retorno en un posible despertar.¹¹²

Y, sin embargo, esta estatua-cadáver se torna un cuerpo híbrido, el proceso de embalsamamiento del doctor Pedro Ara deja como resultado la imagen de una muñeca rubia.¹¹³ Esta muñeca macabra desata el fetichismo y lo siniestro del juguete. Eva se convierte en objeto inagotable del deseo y la fantasía¹¹⁴, pero también en fuente inquietante de atracción y repulsión. Esta muñeca-cadáver, de origen sacro pero trasfigurada en juguete,¹¹⁵ se convierte en un lugar de contaminación del relato nacionalista católico del peronismo. La eternización-sacralización de su imagen, da

¹¹⁰ Kohan, Martín. *Op. Cit.*, nota a pie 80, p. 118.

¹¹¹ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 203.

¹¹² En la figura de la Eva dormida y su promesa de retorno (promesa de su posible "despertar") se conjuga la imagen de la resurrección de Cristo (universo cristiano) y la fantasía de los cuentos infantiles (universo de Walt Disney), como el de la bella durmiente (Kohan, Martín. *Op. Cit.*, nota a pie 80, p. 120). En referencia a esta conjunción entre cristianismo y cuentos infantiles, Kohan recuerda la portada del libro *El hada buena* de la editorial Laserre. En la tapa de este libro de lectura de segundo grado, resplandece la figura de una Eva-hada con su varita mágica suspendida sobre una niña a la que apunta "en un gesto de bendición con resonancias cristianas" (*Ibid.*, p. 119)

¹¹³ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 202. Afirma Rosano: "En tanto éste [cuerpo momificado] es una representación de Eva Perón que Pedro Ara ajusta en detalle a partir de un archivo fotográfico, quienes la observan terminan pensando que se trata tan sólo de una muñeca: ... – Yo no sé, doctor [afirma una señora al Dr. Ara], lo que han hecho con esa pobre mujer; pues la han dejado reducida al tamaño de una muñeca" (*Ibid.*, p. 205).

¹¹⁴ Agamben, Giorgio. "Capítulo Quinto, Mme. Panckoucke o el Hada del juguete". *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006, p. 110.

¹¹⁵ En "El país de los juguetes" Agamben refiere- siguiendo a Benveniste- la proveniencia de algunos juegos de la esfera de lo sagrado (*Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 85, p. 99). Sin embargo, advierte que el juego puede ser definido como lo "sagrado invertido" (*Ibid.*) pues, mediante la ruptura entre la unión armónica entre mito y rito, o a través del proceso de miniaturización, puede liberar o favorecer el proceso de profanación.

como resultado un cuerpo-fetiché que abre las puertas de la profanación y desata la vorágine del deseo¹¹⁶ que el relato oficial pretende conducir por la vía del nacionalismo cristiano como “amor por la Patria”.

La peregrinación del cadáver

En 1955, la sustracción del cuerpo de Eva da comienzo al peregrinaje de su cadáver por casi dos décadas.¹¹⁷ Si la Eva-Santa-muñeca despierta el fetichismo y amor por la imagen, su desaparición no hace más que reforzar la erotización de su sombra.¹¹⁸

Durante las décadas del cuarenta y cincuenta, el cuerpo de Eva fue el lugar de confrontación entre la representación oficial y la literatura antiperonista. Esta última

¹¹⁶ En referencia a los efectos de la fetichización que produce el cuerpo-cadáver de Eva, Rosano recuerda aquello que éste produce en las personas “que se involucran en el traslado y escondite de su cadáver” (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 220) cuando es sustraído de la CGT.

¹¹⁷ Cabe recordar que el “cuerpo embalsamado de Evita [que esperaba] en la sede central de la CGT ... ser trasladado a un mausoleo” (Navarro, Marysa. “La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita”. *Evita: mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002, pp. 37-38) es sustraído en 1955 durante el gobierno militar del General Pedro Eugenio Aramburu y, tras un complejo itinerario que incluye su traslado a Europa, es devuelto al país en 1974. La historia de esta sustracción alimenta profusamente los relatos sobre Evita, haciendo de su mito una auténtica “pasión necrófila”.

¹¹⁸ Para los sectores peronistas la desaparición del cadáver, junto a la proscripción del partido, revive el carácter católico del relato nacionalista. La desaparición del cuerpo-puente de la identidad nacional, se vive bajo la historia del calvario y crucifixión de Cristo. Prueba de sacrificio y dolor que encierra, no obstante, la promesa mesiánica del nacionalismo católico peronista: la del retorno y resurrección del cadáver y de la “Nación”. Para los sectores anti-peronistas, en cambio, su desaparición significaba una auténtica conjuración del carácter ominoso de su presencia. Pero esta conjuración es, al mismo tiempo, una exhortación al relato, un llamamiento, una invocación. Este cuerpo-cadáver, doblemente ausente, desata así la proliferación de relatos que no hacen más que invocar su presencia. [Sobre la doble acepción de la palabra “conjuración”, véase: Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trad. J.M. Alarcón y C. de Peretti. Madrid: Trotta, 1995, pp. 53-54]

recurría frecuentemente a la oposición sémica entre civilización y barbarie¹¹⁹, como a los *topoi* de la invasión y la defensa¹²⁰. Con la muerte de Eva y la desaparición de su cuerpo, la conjuración anti-peronista "legítima ... el tópico de una Eva/cadáver que se ofrece como término, como cierre definitivo de una etapa ... [de una] pesadilla"¹²¹. Sin embargo, en la década de 1960 el *topos* del cadáver se invierte, la propuesta política y combativa de los escritores de la época¹²² resignifica el sentido y la fuerza vital del cadáver, su fuerza perturbadora¹²³. Entre la década de 1960 y 1970, esta resignificación estará acompañada por la relectura del peronismo, por parte de las nuevas generaciones, "como un episodio más de las luchas culturales y políticas de los pueblos colonizados"¹²⁴. Esta lectura recupera la imagen de Eva invirtiendo la oposición sémica del antiperonismo entre civilización y barbarie. Así el carácter inquietante del cadáver supone la afirmación del aspecto ominoso de la barbarie oprimida, de la cual Eva se convertiría en el símbolo. En este marco, se establece la nueva interpretación de la imagen de Eva por "el radicalismo católico y la izquierda marxista"¹²⁵ de Montoneros.

Segunda estética de la sombra: la "Eva revolucionaria". Los hijos legítimos de Eva¹²⁶

¹¹⁹ Avellaneda, Andrés. "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura". *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002, p. 105.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 108-109.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 123-124. Avellaneda se refiere, en esta descripción, al carácter general compartido por la literatura antiperonista y, en particular, al relato "El simulacro" (1960) de J. L. Borges.

¹²² *Ibid.*, p. 129.

¹²³ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁵ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 51.

¹²⁶ Siguiendo la línea interpretativa de Lidia Santos, Rosano distingue entre los "hijos legítimos" y los "hijos ilegítimos" (o "bastardos") de Eva. Los primeros "serían aquellos que siguieron su voluntad y la trataron como la Evita heroica ... Al creerse 'continuadores de una estirpe' ... rescataron el cuerpo de Eva como documento y monumento" (*Ibid.*, pp. 140-141). Los "hijos bastardos", en cambio, "se

A través de la imagen de Eva de Montoneros [Figura 5], la temporalidad nacionalista católica del peronismo deviene una temporalidad mesiánico- crística y revolucionaria. La ninfa argentina se presenta así "con el cabello suelto y el rostro entre sereno y exultante ... la imagen de Eva Perón 'vuelta a la vida' por los movimientos juveniles en la década del setenta"¹²⁷ expresa la figura heroica del mártir. Aquellos rasgos mesiánicos cristianos de la Eva Santa, se conjugan con el erotismo ligado a la lucha y el sacrificio (tiempo martiroológico), enfatizado por la nueva generación. Eva aparece así, a la luz de esta relectura del peronismo, como la "mujer de hierro: [que] conducía los mítines obreros, se peleaba violentamente con las damas de la alta sociedad argentina y reclamaba sin lugar a dudas su cuota de poder dentro del régimen"¹²⁸. El símbolo de Eva de Montoneros, ilumina el carácter heroico de la "Jefa espiritual de la Nación".

Solamente los fanáticos... no se entregan. ... Para servir al pueblo hay que estar dispuestos a todo, incluso a morir... Me gustan los héroes y los santos. Me gustan los mártires, cualquiera sea la causa y la razón de su fanatismo. El fanatismo que convierte a la vida en un morir permanentemente y heroico es el único camino que tiene la vida para vencer la muerte.¹²⁹

La inmortalización comprendida como entrega de la propia vida en nombre de la causa, inflama las almas del radicalismo católico del pensamiento revolucionario montonero. El éxtasis de la ninfa argentina, es el éxtasis guerrero: "La ninfa erotiza la lucha ... erotiza ... el combate ... paradigma agonístico y coreográfico"¹³⁰. Esta

negaron a aceptar el lado más visible de su madre y rehusaron creer en la sintaxis de la historiografía oficial peronista ... rechazaron el realismo y reclamaron otra parte de la herencia: el artificio" (*Ibid.*, p. 141).

¹²⁷ Burucúa, José Emilio. *Op. Cit.*, nota a pie 68.

¹²⁸ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 52.

¹²⁹ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 89, p. 30.

¹³⁰ Didi-Huberman, Georges. *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 239.

figura heroica de Eva se conjuga con el mesianismo cristiano del relato peronista, aquel de la promesa de un retorno o resurrección de la Nación. El retorno del cadáver de Eva al país en la década de 1970, parecía abrir las puertas de un paraíso orgiástico del pueblo oprimido. La bandera martirológica de los grupos juveniles montoneros prometía tras el rostro de Eva una liberación del goce popular, aunque limitado a un erotismo “heteronormativo”.¹³¹

Sección 3

La “ninfa argentina”: el neobarroso y la *parodiología*

Tercer estética de la sombra: la “Eva neobarrosa”.

Los hijos bastardos de Eva¹³²

Al par del erotismo revolucionario de la lucha y el heroísmo de los años 1960 y 1970, se gestaba como su sombra un erotismo político radicalmente subversivo que vendría a quebrar la temporalidad del nacionalismo católico y su conjunción con el mesianismo revolucionario cristiano. Aquella temporalidad crística del nacimiento, muerte y resurrección, unida con la “temporalidad progresiva del nacionalismo”¹³³ en el triángulo amoroso Perón/Eva/pueblo, se ve cuestionada por los hijos bastardos de Eva que astillan la mitología heroica¹³⁴ proponiendo un nuevo modo de erotismo y temporalidad por fuera de la lógica nacionalista-católica-revolucionaria. De estos hijos bastardos¹³⁵, escogeremos sólo uno: Néstor Perlongher.

¹³¹ Cabe recordar la tensa relación entre el FLH (Frente de Liberación Homosexual), de la que Néstor Perlongher formó parte, y Montoneros. Estos últimos para evitar toda confusión con aquella agrupación, proclamaban la consigna: “No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros” (Rapisardi, F. y Modarelli, A. *Fiestas, baños y exilios*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001, p. 159).

¹³² Véase nota a pie 126. Rosano menciona entre los “hijos bastardos” a Copi, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini. (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 141)

¹³³ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹³⁵ En referencia a los hijos bastardos de Eva se puede hablar de *filiatría*. El hijo ilegítimo es aquel “que no hereda, no debe nunca heredar, para liberarse de cualquier tipo de tutela paternal. De esta

Néstor Perlongher se ubica dentro de lo que él mismo denomina el “neobarroso”. El neobarroso está ligado a la tradición neobarroca cubana de Lezama Lima, Haroldo de Campos, Sarduy, etc.¹³⁶ El neobarroco irrumpe en la literatura del Río de la Plata, a contramano de una tradición realista¹³⁷ y “de la melancolía de las grandes distancias del desarraigo”¹³⁸. En este sentido, la denominación de neobarroso (apelativo paródico) refiere al trabajo sobre la superficie “con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río”¹³⁹ frente al estilo melancólico de un realismo de profundidad.¹⁴⁰

manera la *filiatría* se opone a la patria como una suerte de plan de deriva que niega la herencia y la tradición” (Rosano 2006, 166) o, tal vez, que subvierte la herencia en una radical *parodiología*. De esta última noción daremos cuenta en la última sección.

¹³⁶ Perlongher, Néstor. “El neobarroco y la revolución”. *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangi y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 225.

¹³⁷ Perlongher, Néstor. “La lengua como máquina de mutación (Entrevista de Ademir Assunção)”. *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangi y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 338.

¹³⁸ Perlongher, Néstor. “Caribe transplantino”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 97.

¹³⁹ Perlongher, Néstor. “Neobarroso y el realismo alucinante (Entrevista de Pablo Dreizik)”. *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangi y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 291-292.

¹⁴⁰ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 101.

En referencia al neobarroco, Perlongher recuerda la definición de Sarduy:

“Juego, pérdida, desperdicio y placer”, los extravíos neobarrocos realizan un “erotismo en cuanto actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (dice Sarduy) ... La “subversión” se realizaría como “perversión”. (*Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 136, p. 230)

Cabe mencionar, sin embargo, una cierta reticencia de Perlongher en relación al uso de las palabras “subversión” y “perversión” para referirse al neobarroso. En relación a la pregunta de A. Assunção de si el trabajo del barroco (neobarroco y neobarroso) es un trabajo subversivo, Perlongher responde: “un subversión que constituye su propio plano de expresión y su propio plano de consistencia. No es la subversión por la subversión, ni es perversión ... es como un grado de adultez, ya traspasó la subversión ... El barroco construyó otra realidad, más radicalmente. Por eso es subversión. Pero su intención va mucho más allá. Inaugura otra época y otra realidad” (*Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 137, p. 343). Más allá de las reticencias de Perlongher, ligadas tal vez a su rechazo del matiz que estas nociones habían adquirido en la época por los movimientos juveniles revolucionarios (y, en contraparte, por los movimientos reaccionarios), utilizaremos ambas palabras para expresar el carácter radical del neobarroso que se presenta como una subversión/perversión de la llamada “subversión” revolucionaria.

En el neobarroso, no obstante, conviven distintas herencias o tradiciones. Perlongher recuerda la deuda de las letras latinoamericanas con el surrealismo¹⁴¹. Asimismo puede mencionarse la escritura de Manuel Puig con su ruptura y subversión al borde de los géneros, la práctica de la mezcla y "el montaje de residuos de la cultura de masas con discursos de saberes prestigiosos, historias orales de vida, falsa documentación escrita"¹⁴², en un estilo mestizado de saberes altos y bajos¹⁴³, etc. Así también la cultura "camp" con su exageración mimética y amor por el artificio contra todo realismo¹⁴⁴, la yuxtaposición de lo aristocrático y lo plebeyo, el gusto por el travestismo¹⁴⁵, el tono paródico-burlesco, conjugado con la crítica social.¹⁴⁶ Y finalmente¹⁴⁷, la influencia de la parodia no sólo como género sino también, como intentaremos mostrar más adelante, como una apuesta metafísica.

¹⁴¹ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 98.

¹⁴² Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 111.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 134-135

¹⁴⁴ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 161.

¹⁴⁵ Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 67.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 75, 86-87.

¹⁴⁷ No pretendemos hacer un listado exhaustivo de las tradiciones o herencias que conviven en el neobarroso, lo cual sería imposible dado el aspecto diverso de los propios autores y su permeabilidad a recibir múltiples influencias.

El montaje subversivo de "Evita vive"

En el año 1975 Néstor Perlongher escribe "Evita vive".¹⁴⁸ A lo largo de los tres relatos que componen "Evita vive", el autor hace revivir la figura de Eva Perón- "cumplimiento literario de la promesa del retorno- 'volveré' "¹⁴⁹- en un particular entramado de imágenes que, antes de sostenerse en un ritmo, convocan a una suerte de arritmia: el devenir del relato se expone en esta yuxtaposición a un traqueteo constante de todo impulso, a un recorrido disonante. Como si a contrapelo del arte clásico que, según Lévinas, pretende recubrir en la belleza la sombra de la realidad, el escritor argentino dejara aparecer las múltiples imágenes desbordando o saturando la realidad con su caricatura, en un devenir-hipermitologizante¹⁵⁰ (si se permite tal expresión) de la clásica consigna montonera "Si Evita viviera[, sería...]"¹⁵¹. "Evita

¹⁴⁸ Los tres relatos que componen "Evita vive" fueron escritos en 1975 y publicados primero en el extranjero. Este relato apareció en *Cerdos y peces* (nº 11) en abril de 1985 y cuatro años más tarde en *El porteño* (nº 88) de abril de 1989. (Iribe, Nora. "Eva Perón en la estética neobarroca de Néstor Perlongher". *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*, Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008, p. 176). "Evita vive" es uno de los cuatro escritos de Perlongher que aluden explícitamente a la figura de Eva, los otros son: "El cadáver" (1980), "Joyas macabras" (1983) y "El cadáver de la nación" (1989), compilados en: Néstor Perlongher. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1982*. Si bien en el presente trabajo nos centraremos en el análisis de "Evita vive", aludiremos también, aunque de manera lateral, a los otros tres escritos sobre Evita.

¹⁴⁹ Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 121.

La preocupación persistente por el cadáver de Eva, sustraído en 1952 y devuelto al país en 1974, parece fortalecer la significación mítica del "retorno" ("Volveré") que alimenta el imaginario social argentino, y que es interpretado por la joven militancia peronista como la promesa revolucionaria de un advenir del "paraíso-en-la-tierra" (*Ibid.*).

¹⁵⁰ Según Rosano, el relato de Perlongher sobre Evita, junto a los de Copi y Osvaldo Lamborghini, se inscribe dentro de "una estrategia textual por hacer estallar los relatos nacionales articulados tanto por el peronismo como por el liberalismo e incluso la izquierda nacional" (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 167). La expresión de un "devenir-hipermitologizante", a la que hago referencia, remite a esta estrategia de quiebre de los relatos nacionalistas.

¹⁵¹ Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 121.

vive" es un verdadero *montaje* de imágenes de la ninfa argentina, que va desde la Eva clásica de Ayrinhac hasta la Eva símbolo de Montoneros. Este montaje recuerda la tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* de Warburg,¹⁵² pues la acumulación y exceso de las sombras de la ninfa argentina, hace deslizar la memoria sobre "alusiones, asociaciones, paisajes"¹⁵³.

Sin embargo, el montaje de "Evita vive" no debe comprenderse como una mera acumulación de imágenes mediante una llana reproducción o imitación. En el mismo sentido, tampoco se reduce a ser un transmisor o conductor energético (motividad emocional) de imágenes laudatorias o reprobatorias. Movilizando a través del montaje la energía emocional contenida por las sombras de la ninfa argentina, pretende romper con la unidireccionalidad del sentido propuesto por el relato nacionalista católico y revolucionario (como también del relato antiperonista). Por medio de la proliferación de las sombras de Eva, "de alusiones y toques"¹⁵⁴, se pretende pervertir el ritmo continuo de la mitología nacional peronista (y antiperonista). El carácter subversivo del montaje de "Evita vive" se produce como efecto de "perversión"¹⁵⁵, mediante espejos invertidos que interrumpen el autorreflejo del pueblo, a través de la imagen especular y transparente de Eva, en el ser nacional.¹⁵⁶

¹⁵² Volveremos más adelante con esta posible relación entre "Evita vive" de Perlongher y la tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* de Warburg.

¹⁵³ Perlongher, Néstor. "La parodia diluyente (Entrevista de Miguel Ángel Zapata)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangi y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 323.

¹⁵⁴ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 96.

¹⁵⁵ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 136, p. 230.

¹⁵⁶ Nos distanciamos radicalmente de la postura de Botto (quien retoma la apreciación de A. M. Amar Sánchez) sobre la supuesta "despolitización" de los relatos de Copi y Perlongher sobre Eva. (Botto, Malena. *Op. Cit.*, nota a pie 100, p. 213). Botto subestima esta perspectiva calificándola de estética "camp" vinculada con el orden del "espectáculo" (*Ibid.*, p. 213). Su postura soslaya el carácter subversivo que dicha estética ofrece para pensar lo político, y desconoce la influencia múltiple por la que estos autores están atravesados.

“Evita vive” en la estética de Perlongher

En los tres relatos de “Evita vive”, la ninfa argentina retorna pero esta vez como una puta, una drogadicta, una reventada (prostitución, droga, delincuencia), en la estética neobarroca de la marginalidad¹⁵⁷. La representación de Eva en un entramado de alusiones, asociaciones, desplazamientos, pervierte las retóricas peronistas (y antiperonistas), evitando toda suerte de flujo identificatorio.

En el primer relato, el encuentro con Eva lo testimonia una “marica mala”¹⁵⁸. Cuando la marica entra al cuarto del marinero negro que se “había levantado yirando por el puerto”¹⁵⁹ se produce el encuentro: “Me volví para la pieza, abro ... y me la encuentro a ella”¹⁶⁰. Momento de reconocimiento de ese cuerpo sacrificado y transformado en espejo de la identificación nacional. “Ella me contestó [afirma la marica] mirándome a los ojos” mientras mantenía la cabeza entre las piernas del morucho.¹⁶¹: “¿Cómo? ¿No me reconocés? Soy Evita ... ¿Evita vos?”¹⁶² [pregunta la marica] y le prendí la lámpara en la cara”¹⁶³. La sombra de Perón, tal como Eva se definía en *La razón de mi vida*, aquella que prometía estar a su lado y “sostenía la lámpara que iluminaba sus noches”¹⁶⁴, enardeciéndole y cubriéndole la espalda con amor y fe¹⁶⁵ en un erotismo maternal cristiano, revela desde las penumbras de la entrepierna del marinero su rostro

¹⁵⁷ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, pp. 167-168.

¹⁵⁸ Perlongher, Néstor. “Evita vive”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 192.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁶² En los tres relatos que componen “Evita vive”, los personajes que se encuentran con Eva inicialmente no la reconocen. Iribe recuerda la interpretación de T. Eloy Martínez del escrito de Perlongher: “Tomás Eloy Martínez ... Contrariamente a los que consideran esta obra sacrílega, sostiene que Perlongher tuvo la intención de vestir a Eva con una escritura sagrada. Para el autor, este cuento es la versión *paródica* del relato de la resurrección según el Evangelio de San Juan: Nadie la reconoce al principio, nadie quiere creer que Ella no es Ella. Evita ofrece pruebas, señales. Es una verdadera epifanía, ha resucitado” (Iribe, Nora. *Op. Cit.*, nota a pie 148, p. 178, énfasis nuestro).

¹⁶³ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

¹⁶⁴ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 30.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 30-31

inconfundible. Ese rostro “inconfundible, con esa piel brillante, brillante”¹⁶⁶, como la piel del cadáver embellecido por el doctor Ara, pero también “brillante, y las manchitas del cáncer por abajo que la verdad no le quedaban nada mal”¹⁶⁷. La enfermedad patente sobre el cadáver embellecido y sacrificado para la eternización de su imagen en el proceso de identificación nacional, desliza la obsesión o preocupación por la conservación del cuerpo especular. Atención preocupada que se entremezcla con la fascinación fetichista de la “muñeca rubia”: “¡Era tan hermosa!” afirma la marica¹⁶⁸. Pero nuevamente el cuerpo-sombra es arrastrado a las penumbras de la entrepierna del morocho, pues “Jimmy se pudrió de tanta charla... le agarró la cabeza- ese rodete todo deshecho que tenía- y se la puso entre las piernas”¹⁶⁹.

De las penumbras gozosas de la noche, la Eva Santa se revela en desayuno del día posterior: “ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al Cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así”¹⁷⁰. ¿Revelación del paraíso o efecto del *trompe-l’oeil*¹⁷¹? “Yo mucho no se lo creí [dice la marica], porque si fuera cierto, para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista ... pero no le dije nada, para qué”¹⁷². ¿Para qué? Pues esta no es una “crónica histórica” sino una “crónica poética” que deja “deslizar la mirada o la memoria sobre los textos de la historia”¹⁷³. La Eva Santa se retira dejándole como recuerdo y testimonio del encuentro a la marica, ya no la iconografía religiosa de estampas, medallones y oraciones¹⁷⁴ sino un pañuelo con el nombre Evita bordado en hilo de oro y “el

¹⁶⁶ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Amícola refiere al procedimiento del *trompe-l’oeil*, utilizado frecuentemente-según Sarduy- por el manierismo y el barroco, del siguiente modo: “El *trompe-l’oeil* ... seguía utilizando la perspectiva renacentista, pero la llevaba hasta su irrisión simulando reproducir la realidad del paisaje exterior en los recintos cerrados. Este recurso se utiliza ahora en las grandes ciudades para simular un paisaje sólo donde había antes un gran muro gris” (Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 167)

¹⁷² Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

¹⁷³ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 321.

¹⁷⁴ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 198.

recuerdo más vivo ... las uñas largas muy pintadas de verde"¹⁷⁵. Insignificancias en sí o detalles "que hacen mover la manivela del flujo, o del paisaje, desencadenar el chorro de alusiones, asociaciones, paisajes"¹⁷⁶.

En el segundo relato, el encuentro con Eva lo testimonia un drogadicto. Al primer relato se superpone esta vez una Eva rubia pero "de unos 38 años"¹⁷⁷, reventada, recargada de maquillaje, como el cadáver embellecido por las técnicas de embalsamamiento pero esta vez sobre el cuerpo "manoseado" de la consorte de un *dealer*. La ninfa argentina despliega aquí la eroticidad militante de los años setenta, en el que el gesto de gozo- "el flaco de las drogas le metía las manos por las tetas"¹⁷⁸ - se conjuga con la pecaminosidad que representa para las fuerzas del orden el gesto revolucionario- "se retorció como una víbora"¹⁷⁹. El mito guerrero de la ninfa revolucionaria se desata cuando la policía irrumpe en el lugar y Eva debe enfrentar a "los azules": "ella, que era la única mujer, se acomodó el bretel de la solera y se alzó: 'Pero pedazo de animal ¿cómo vas a llevar presa a Evita?'"¹⁸⁰. La Eva-heroína se enfrenta al subcomisario no con la fuerza física sino con el poder de la imagen, por el recuerdo de los dones brindados: "hace 22 años ... yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe"¹⁸¹. Y en un deslizamiento de alusiones, aquella Eva-madre-proveedora que se sacrifica por sus descamisados, entrega literalmente su cuerpo en

¹⁷⁵ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

En "Joyas macabras" Perlongher afirma: "El mito de Eva ... fue agitado por sectores 'revolucionarios' con la ilusión de tomar por asalto el ominoso aparato de la burocracia peronista. Los encantos de ese atajo son tan seductores como macabros sus resultados: en el fondo de este corredor hay un cadáver (¿Qué se maquilla?). Cuando después de una desaparición de casi dos décadas, Eva Perón fue encontrada en un cementerio de Milán, su cadáver embalsamado estaba intacto: sólo había perdido la pintura de las uñas, aun cuando la manicura había tenido la precaución de revocarlas con esmalte Revlon" (*Id.* "Joyas macabras". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 202)

¹⁷⁶ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 323.

¹⁷⁷ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 193.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

un gesto erótico, “le descubrió una verruga gorda como una frutilla y se la empezó a chupar, el taquero se revolvía como una puta”¹⁸². Entonces, la irrupción del coro viene a montarse sobre esta escena escatológica peronista, sobre esta excitación pavorosa de la Santa, en una suerte de parábasis (en su búsqueda enfática de atraer la atención del lector) que no disuelve la tensión sino que abre el espacio del coloquio, de una humana conversación pero como torsión paródica¹⁸³: “Una vieja salió gritando ‘Evita, Evita vino desde el cielo’ ... y ella [Evita] se fue ... diciéndole a la gente: ‘Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados’.”¹⁸⁴

El mito guerrero del relato mesiánico cristiano del radicalismo católico y revolucionario de los setenta, se entrecruza con el tono melodramático del final de una escena hollywoodense¹⁸⁵: “Ella se fue caminando muy tranquila... hasta los viejos lloraban... ‘Ahora debo irme, debo irme, debo volver al cielo’ decía Evita”¹⁸⁶. La temporalidad crística del amor como sacrificio reenvía nuevamente a la promesa del retorno, de la resurrección. Pero allí, superpuesta como la sombra profanatoria del discurso mesiánico del nacionalismo cristiano, el final del relato produce un cortocircuito: “Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien, y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife.”¹⁸⁷ Modalidad paródica

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Agamben, Giorgio. “Parodia”. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 62.

¹⁸⁴ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, pp. 193-194.

¹⁸⁵ Rosano refiere al mundo abierto por Hollywood en la Argentina de la década del treinta, con los intentos de emulación de las estrellas y las fantasías identificatorias, para advertir el contexto o “el magma cultural en que aparece en escena la figura de Eva Perón” (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 142). Esta fascinación que lleva a Eva a trasladarse desde Junín a Buenos Aires para lograr la consagración estelar como actriz, se articulará posteriormente con la intensa campaña publicitaria del peronismo (en especial de la Subsecretaría de Informaciones) que transforma a Eva en una suerte de estrella en el escenario político. (*Ibid.*, p. 143) El proceso identificatorio de Eva con su pueblo se conjuga, al mismo tiempo, con el componente identificatorio de la estrella con su público.

¹⁸⁶ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 194.

¹⁸⁷ *Ibid.*

de la alucinación¹⁸⁸, contra el adormecimiento perceptivo en la religión nacional-católica del peronismo (opio para el pueblo).¹⁸⁹

Montado sobre el segundo relato, dentro del desplazamiento producido por la superposición de imágenes en el que la ninfa alucina su propia silueta, una Eva “puta” con aspecto de travesti¹⁹⁰ corroe el mito revolucionario de la Santa guerrera. Esta vez el encuentro con Eva lo testimonia un *gigoló*: “‘Me llamo Evita, ¿y vos?’ ‘Chiche’, le contesté. ‘Seguro que no sos un travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué?’. ‘Eva Duarte’, me dijo ...’¹⁹¹. Travestismo de la Santa que restituida a los mortales conserva de su condición sacra, su carácter donador- hada bienhechora, dadora universal sin límites¹⁹² - aunque transfigurado o transmutado en donación sexual (“ninfomanía”): “Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses”¹⁹³. Pero esta figura consagrada y eterna, no logra recubrir plenamente su condición de cadáver embalsamado expuesto a la peregrinación y la corrupción mundana. Junto al goce sagrado de su cuerpo y su “voz cascada, sensual, como de locutora”¹⁹⁴, la habitación empieza a

¹⁸⁸ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 326.

¹⁸⁹ Iribe afirma: “Con un lenguaje setentista [Perlongher] elige las armas de la ironía y la parodia ‘camp’ para decir lo más grave en clave burlesca” (Iribe, Nora. *Op. Cit.*, nota a pie 148, p. 177). Esta estrategia, sin embargo, no se reduce a su mero contenido burlesco, sino que expresa en un sentido más amplio- tal como veremos en el capítulo final- su carácter “parodiológico”.

¹⁹⁰ Como antecedente de la imagen travestida de Eva, se puede mencionar la obra “Eva Perón” de Copi, puesta en escena en París en 1970 (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 152). Evita representada por un travesti dentro de una estética camp, se enmarca dentro del gesto iconoclasta de Copi que intenta quebrar la verosimilitud histórica y hacer estallar la pretensión de verdad del mito de Eva (*Ibid.*, p. 153)

¹⁹¹ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 194.

¹⁹² Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 120.

¹⁹³ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 194.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 195. Alusión al efecto de atracción de Eva a través de la oralidad de la radio y el cine.

Rosano remite a las palabras de Martínez Estrada sobre el peronismo: “Si el peronismo era una secta que necesitaba atraer fieles ... sus principales órganos de difusión y de catequesis se asentaban en el cine y en la radio” (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 143). Por su parte, Avellaneda advierte que la Eva rescatada a partir de los sesenta, fue la de una “persona discursiva de mezcla, la Evita que fusionaba el *sermo* sublimis (el discurso de la retórica alta del radioteatro y *La razón de mi vida*) con el *sermo* humilis (el discurso de su voz ronca, su giro lunfardo, su gesticulación callejera)...”

despedir un "olor a muerta" que no gusta nada¹⁹⁵. La ninfa argentina "reducida" a muñeca rubia, fetiche para el pueblo, conserva las huellas de la muerte que el discurso oficial intentó ocultar y que la sustracción de su cuerpo, en el acto mismo de su santificación, impidió borrar¹⁹⁶. El robo del collar de la puta y la paliza al *gigoló* por parte de la policía¹⁹⁷, hacia el final del relato, hacen resonar las "joyas macabras" de la ausencia y el hedor del cadáver embellecido.

Ahora bien, contra toda intento de erigirse en una "crónica histórica" con pretensión de verdad, "Evita vive" cuestiona el propio testimonio de los tres relatos que, escritos en primera persona (a través de la voz de la marica, del drogadicto y del *gigoló*)¹⁹⁸, podría favorecer una nueva identificación especular con su imagen mítica. Así en el primer relato la marica reconoce que en ese cuarto de goce "la verdad es que no sé si me acuerdo más de ella [Evita] o de él [el morochol]"¹⁹⁹. Por su parte, al final del segundo relato, luego del enfrentamiento entre Evita y la policía, unas vecinas le piden a los jóvenes que se quedan "quemando" en el cuarto (entre los que se encuentra el narrador) que les hablen sobre Eva. Ellos no tardan en reconocer: "les

(Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 122). En los murales "Eva de los humildes" y "Eva", del artista plástico Eduardo Santoro y el escultor Alejandro Marmo, podemos apreciar aquella estrategia de unificación del doble carácter discursivo de la imagen de Eva Perón, en vistas a un reforzamiento del mito. Este doble carácter del discurso de Eva es utilizado también por sus "hijos bastardos", aunque mediante una torsión paródica que subvierte su sentido político.

¹⁹⁵ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 195.

¹⁹⁶ "Y esas manchitas en la cara/ que aparecieron cuando ella, eh/ por un alfiler que dejó su peluquera,/ empezó a pudrirse, eh/ por una hebilla de su pelo en la memoria de su pueblo ... Y qué había en el fondo de esos pasillos/ sino su olor a orquídeas descompuestas/ a mortajas,/ arañazos del embalsamador en los tejidos/ ¿Y si no nos tomamos tan a pecho su muerte, digo?" (Perlongher, Néstor. "El cadáver". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, pp. 197-198).

¹⁹⁷ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 195.

¹⁹⁸ Resulta sugerente, sin embargo, la elección de los tres narradores, pues entra en explícita confrontación con la famosa proclama Montonera: "No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros" (Rapisardi y Modarelli. *Op. Cit.*, nota a pie 131, p. 159). Véase nota a pie 131.

¹⁹⁹ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

hicimos toda una historieta ... como no estábamos haciendo laburo de base, sino public relations [...] no nos importaba"²⁰⁰ (*Ibid* 194). Y, finalmente, el tercer relato culmina: luego del robo- dice el *gigoló*- "los vagos nos borramos. Por eso los nombres que doy acá son todos falsos"²⁰¹. Frente a la crónica histórica y al testimonio como confesión, "Evita vive" propone una "crónica poética"²⁰² de alusiones montadas en el marco de una "literatura de la confusión"²⁰³, de un "realismo alucinante"²⁰⁴.

Conclusión

La "parodiología": escritura y temporalidad paródica

A modo de conclusión, intentaremos acercar una hipótesis de lectura sobre el carácter metafísico que la escritura de "Evita vive" propone en relación a la temporalidad de la imagen. Si tuviésemos que definir la propuesta metafísica de este relato, podríamos denominarla con el término de "parodiología".²⁰⁵

Como expusimos previamente, el escrito de Perlongher se inscribe dentro de lo que él mismo denominó como "neobarroso". Sarduy afirma que el barroco latinoamericano o neobarroco, participa del concepto de parodia.²⁰⁶ El neobarroso rioplatense, en el mismo sentido, puede ser pensado bajo la huella de la parodia, aunque ya no sólo

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 194.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 195. Hacia el final de su artículo "Evita vive de Néstor Perlongher: el cuerpo de Evita a través del cuerpo de la letra delictiva", Roxana Ybañez rescata este mismo fragmento y concluye que hay en este tipo de recursos un intento de Perlongher de no esquivar el mito, sino de corroerlo desde sus bases, rescatando esa función "chirriante" (y, agrego, "paradiológica") de la escritura.

²⁰² *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 321.

²⁰³ *Id.* "El cadáver de la nación". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 341.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 342

²⁰⁵ En un sentido similar a la noción de "paraontología" de Agamben (Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 61), que advierte de la posibilidad de una escisión paródica de la ontología, nos referiremos al término "parodiología" para incluir dentro de este concepto elementos provenientes del neobarroso latinoamericano, como de la filosofía de Emmanuel Lévinas.

²⁰⁶ Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno, 1978, p. 175.

como un mero género literario sino como un modo de concebir la temporalidad y la ontología. Es en este marco que "Evita vive" representaría una subversión radical de la continuidad del relato nacional-cristiano e incluso revolucionario-católico del peronismo, proponiendo una ruptura de su concepción del tiempo y del ser. No obstante, debemos comprender en qué consiste esta subversión y cómo afecta en particular la relación con la imagen.

Parodia

N. Jitrik refiere a la etimología de la palabra parodia. La preposición *para*, que en griego designa el "estar junto a" o "al lado de", se conjuga con la noción de *oidía*, que remitiría a "canto", formando en sentido amplio el concepto de un "junto al canto".²⁰⁷ Esta relación del "estar junto a" no debería pensarse como un plácido acompañamiento sino como un estar apegado pero distante, que haría pensar en un "junto en tensión". En contra de la concepción de la parodia como una mera imitación, o reproducción, de lo serio transformado en burlesco, ridículo o cómico²⁰⁸, como la mera intención de introducir elementos incongruentes²⁰⁹, ésta da cuenta por el contrario de una relación de deseo. La parodia devela el carácter sensual entre aquello que es parodiado y aquello que lo parodia, entre el "original" y su imitación. Este carácter sensual se produce en la parodia como "*sedición por la seducción*"²¹⁰, ruptura de un erotismo armónico por un erotismo disonante.

Este erotismo disonante de la parodia, se advierte en su peculiar "estar junto al canto". Agamben recuerda que la acepción de esta palabra perteneciente a la esfera de la técnica musical del mundo clásico, suponía un quiebre o separación entre el canto y la palabra²¹¹, una discordancia. En relación al ámbito de lo sagrado, podríamos hablar de

²⁰⁷ Jitrik, Noé. "Presentación: Rehabilitación de la parodia". Ferro, Roberto (1993), *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1993, p. 15.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 14-15; Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 48; Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 110 y 164.

²⁰⁹ Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 49.

²¹⁰ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 96.

²¹¹ Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 49.

la intención paródica como una ruptura (disonancia) o separación entre el rito y el mito. Es en este sentido que Agamben se refiere a la capacidad profanatoria de la parodia.²¹² Esta última introduce una suspensión o detención del ritmo consagratorio y la comunión armónica del espacio sagrado, una "para-epojé", un colapso.

Este "junto (en tensión) al canto" de la parodia puede montarse sobre cualquier estilo²¹³, y en un sentido ontológico, sobre todo lo existente. Extrañamiento de lo real²¹⁴ que produce una "desemejanza de los existentes respecto de su identidad"²¹⁵, un comercio tenso entre *lo que es* [parodiado] y su imagen [paródica]. En la parodia las sombras se ciernen, de este modo, sobre el ser, convocando a la extrañeza de lo "exótico". En términos generales, la intención paródica exhibe que sobre lo real se montan las sombras o imágenes que pervierten la homogeneidad del ser y del tiempo.²¹⁶ El efecto de montaje se lleva a cabo mediante una suerte de imitación por dobles espejos invertidos²¹⁷ que deforman la identidad de lo real. Pero esta deformación viene a ejecutar la imposibilidad de un flujo unitario, o unidad inmanente, que estaría tras la realidad deformada. La perversión no es la inversión disimulada de efecto de "anamorfosis"²¹⁸ sino una auténtica diacronía del mundo: tiempos y existencias montadas en su radical heterogeneidad o alteridad.

²¹² *Ibid.*, p. 54.

²¹³ En este concepto amplio de parodia, que utilizamos aquí, podemos incluir esta característica adscripta por Perlongher al neobarroco latinoamericano de montarse sobre cualquier estilo, principalmente de un estilo anterior (Perlongher 2004[e]: 340; 2008[f]: 95, 99, 101; 2004[d]: 312; etc.).

²¹⁴ Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 110.

²¹⁵ Klossowski, Pierre. "Nietzsche, el politeísmo y la parodia". *Un tan funesto deseo*. Trad. J. Fava y L.A. Belloro. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008, p. 161.

²¹⁶ Lévinas sostiene: "Pudiera preguntarse uno si no se debe reconocer un elemento de arte en la obra artesanal misma, en toda obra humana, comercial o diplomática, en la medida en que, además de su perfecta adaptación a su fin, testimonia su concordancia con un no sé qué destino extrínseco al curso de las cosas, y que la sitúa fuera del mundo... como la incomprensible extrañeza de lo exótico." (Lévinas, Emmanuel. *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 45)

²¹⁷ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 96.

²¹⁸ El efecto de anamorfosis, según describe Amícola, "fue una artimaña pictórica por la cual el objeto pintado en el cuadro aparecía monstruoso desde la perspectiva frontal, pero adquiriría sentido desde otros ángulos o reflejado sobre un espejo cóncavo" (Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 167). No

La transgresión o perversión de la parodia, es un cuestionamiento del servilismo o adoración de aquello parodiado²¹⁹, a través de una traducción que se muestra traicionando²²⁰ aquello sobre lo que se monta. Incluso podemos hablar de la exhibición de una imposibilidad de traducción²²¹, la torsión constante de lo dicho y la autodenuncia de la propia enunciación. En este marco puede comprenderse el uso de la “crónica poética” por parte de Perlongher para dar cuenta de ciertos personajes históricos, como la figura de Evita. Su pretensión no es la de reproducir su(s) mito(s) y el flujo identificadorio que moviliza(n), sino construir una “alusión montada” o “parodia diluyente”²²² que pervierta el carácter épico de tales relatos históricos. Realiza un montaje de “insignificancias en sí ... que hacen mover la manivela del flujo ... desencadenar el chorro de alusiones, asociaciones, paisajes”²²³. Éstas permiten deslizar la memoria a través de un traqueteo constante, que subvierte el ritmo o cadencia de los discursos de construcción nacional, y obliga por su efecto de extrañamiento a ponerse en una postura crítica²²⁴ o, al menos, de tensión irresuelta.

“Evita vive” o el Atlas *Mnemosyne*²²⁵

Previamente mencionamos al pasar, una posible relación entre “Evita vive” y la tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* de Warburg.²²⁶ *Mnemosyne*, al igual que “Evita vive” tal

obstante, la utilización de la anamorfosis por el neobarroco tendría la peculiaridad de hacer explícito el efecto como modo de “acusar la voz del propio enunciador como capturador de las conciencias de los otros a su favor” (*Ibid.*, p. 168). En el caso de “Evita vive”, se puede advertir esta intención de auto-acusación de Perlongher contra el influjo identificadorio, en su recurso de cuestionar el testimonio de los narradores mismos, tal como fue expuesto previamente [Ver el final de la sección “<Evita vive> en la estética de Perlongher”].

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 164 y 173.

²²⁰ *Ibid.*, p. 114.

²²¹ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 98.

²²² *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 321.

²²³ *Ibid.*, p. 323.

²²⁴ Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 166.

²²⁵ Afirma Didi-Huberman: “*Menmosyne*, personificación clásica de la memoria, madre de las nueve Musas y, sin duda, vagamente emparentada con *Ninfa*” (Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 410)

como la definía Perlongher, no es una “crónica histórica”. Agamben rechaza la interpretación del Atlas “bajo la rúbrica <memoria histórica>” y lo define como

Una suerte de estación de despolarización y repolarización...
dynamogramas inconexos ... en que las imágenes del pasado, que han
perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se
mantienen en suspenso en la penumbra en que el sujeto histórico, entre
el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida;
pero también para, en su caso, despertar de ellas.²²⁷

El Atlas no es un mero espejo de la memoria, sino una suerte de dobles espejos invertidos que intenta “suspender el ‘dynamograma cargado de tiempo’ e invertir su carga”²²⁸. La memoria se transforma así en un proceso “paradiológico” donde la imagen ya no se define como “una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una <cultura> (*Kultur*) en un momento dado de su historia”²²⁹, no es un reflejo especular del ser cultural²³⁰, sino el lugar de un profundo extrañamiento. El Atlas resalta el “exotismo” de la imagen, en su detención en el

²²⁶ *Mnemosyne* es un dispositivo fotográfico, que inicialmente agrupaba las imágenes sobre grandes cartones negros, por temas y con un orden regular, unas junto a las otras, en el espacio elíptico de la sala de lectura de la *Kuntwissenschaft Bibliothek Warburg* en Hamburgo, pero cuya forma definitiva fue la de grandes pantallas de tela negra entre unos bastidores sobre las que Warburg y Saxl agruparon las fotografías fijándolas por medio de pequeñas pinzas de fácil manipulación. (*Ibid.*, pp. 410-412) *Mnemosyne* podía ser definido como un “cuadro” en un sentido pictórico (soporte de imágenes) pero también en el sentido combinatorio (serie de imágenes). (*Ibid.*, p. 412). La tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* dedicada a la figura de la ninfa “recoge 26 fotos que van desde bajorrelieves del siglo XVII, frescos de Botticelli o Ghirlandaio, tarjetas postales romanas, a una fotografía de una campesina tomada por Warburg” (Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 140).

²²⁷ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 67, p. 37.

²²⁸ Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 143.

²²⁹ Didi-Huberman, Georges. *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 43.

²³⁰ Como advertimos previamente, si bien la imagen puede devenir “reflejo del ser”, esto sólo puede lograrse mediante un proceso que recubra el propio extrañamiento de la imagen.

gesto, en las insignificancias, en los detalles,²³¹ “exorcizando su poder paralizante y su tendencia a cristalizarse en destino, dinamizándola”²³².

El montaje de *Mnemosyne* se transforma en un dispositivo de discontinuidad temporal e inversión dinámica, que Didi-Huberman llama “dialéctica proliferante”²³³ y que también podemos denominar “parodia diluyente”²³⁴. Semejante a la “crónica poética” de Perlongher, donde el montaje tiene como objeto el deseo, *Mnemosyne* actúa como guía y desorientación²³⁵ - desplazamientos, asociaciones, alusiones- frente al flujo o dialéctica unificante, es un “atlas de la memoria errático”²³⁶. En un sentido general, el atlas propone una textura temporal discontinua²³⁷ que se enfrenta al ritmo armónico y la lógica inmanentista de la memoria como reflejo del ser. Expresa que “la memoria es *montadora* por excelencia”²³⁸, reuniendo elementos heterogéneos, quebrando el *continuum* de la historia, revelando la pregnancia de un deseo hecho de intrincamientos, y donde el arte se constituye en espacio de extrañamiento.²³⁹

El relato “Evita vive”, en tanto montaje de imágenes de la ninfa argentina y a través de su particular lógica “paradiológica”, puede ser inscrito dentro de la genealogía del proyecto warburgiano expuesto por el Atlas *Mnemosyne*, y su modo de comprender la relación de la imagen con la memoria, la historia y el ser. Un análisis de esta posible genealogía, que incluye asimismo su relación con el neobarroso de Perlongher y la filosofía levinasiana, puede servir de guía para una futura indagación.

²³¹ Sobre una posible definición de la noción de “detalle”, como *elemento* del montaje del Atlas *Mnemosyne*, en la concepción warburgiana, véase la interpretación de Didi-Huberman (*Ibid.*: pp. 442, 445, 450, 452, etc.).

²³² Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 145.

²³³ Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 430.

²³⁴ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 321.

²³⁵ Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 431.

²³⁶ *Ibid.*, p. 438.

²³⁷ *Ibid.*, p. 456.

²³⁸ *Ibid.*, p. 453.

²³⁹ *Ibid.* Afirma Didi-Huberman, en relación al Atlas *Mnemosyne*: “Es, en suma, la *extrañeza* la que asume aquí el poder de un gesto presente volcándolo en el tiempo fantasmático de las supervivencias” (*Ibid.*, p. 228)

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. "Capítulo Quinto, Mme. Panckoucke o el Hada del juguete". *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006. 107-113.
- Agamben, Giorgio. "El país de los juguetes". *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007. 93-128.
- Agamben, Giorgio. "Aby Warburg y la ciencia sin nombre". *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 157-187.
- Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Agamben, Giorgio. "Parodia". *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 47-63.
- Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación". *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 97-119.
- Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Armengaud, Françoise. "Éthique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération". *Cahier de l'Herne* dedicado a Emmanuel Lévinas. Ed. Miguel Abensour y Catherine Chalié, 1991. 605-619.
- Avellaneda, Andrés. "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura". *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002. 101-141.
- Blanchot, Maurice. "Las dos versiones de lo imaginario". *El espacio literario*. Trad. V. Palant y J. Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992. 243-252.
- Botto, Malena. "Eva Perón en escena. Desplazamientos y reconfiguraciones en sus formas de representación literaria, de Borges a Copi". *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*. Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008. 205-217.

- Burucúa, José Emilio. "Introducción". *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. 7 -15.
- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Burucúa, José Emilio. "El señor de las imágenes", *Página 12* [On line], 09 de noviembre de 2003: suplemento "Radar", Fecha de ingreso: 06 de abril de 2015. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1046-2003-11-11.html>>.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009.
- Fleisner, Paula. "Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto de «vida» agambeniano". *Aisthesis* n° 52 (2012). 125-148.
- Giunta, Andrea. "Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón". *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Iribe, Nora. "Eva Perón en la estética neobarroca de Néstor Perlongher". *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*, Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008. 167-204.
- Jitrik, Noé. "Presentación: Rehabilitación de la parodia". Ferro, Roberto (1993), *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1993.
- Klossowski, Pierre. "Nietzsche, el politeísmo y la parodia". *Un tan funesto deseo*. Trad. J. Fava y L.A. Belloro. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008.
- Kohan, Martín. "<<<¡Evita vive!>>> (La construcción de la inmortalidad de Eva Perón)". *Boletín de Reseñas Bibliográficas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1997. 113- 120.
- Lévinas, Emmanuel. "El exotismo". *De la existencia al existente*. Trad. P. Peñalver. Madrid: Arena Libros, 2000.

- Lévinas, Emmanuel. "La realidad y su sombra". *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Trotta, 2001. 41-66.
- Lévinas, Emmanuel. "¿Es fundamental la ontología?". *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 1993. 11-23.
- Lévinas, Emmanuel. "El cuestionamiento y el ser; tiempo y reminiscencia". *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Trad. Antonio Pintor-Ramos. Salamanca: Sígueme, 1987. 73-78.
- Ludueña Romandini, Fabián, "Prólogo: Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual". Badiou, Alan. *Pequeño manual de inestética*. Trad. Molina, Vogelfang, Caputo y Burello. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- Navarro, Marysa. "La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita". *Evita: mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002. 11-42.
- Perlongher, Néstor. "Evita vive". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 191-195.
- Perlongher, Néstor. "El cadáver". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 197-200.
- Perlongher, Néstor. "Joyas macabras". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 201-202.
- Perlongher, Néstor. "El neobarroco y la revolución". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangi y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 225-240.
- Perlongher, Néstor. "Neobarroso y el realismo alucinante (Entrevista de Pablo Dreizik)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangi y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 290-295.
- Perlongher, Néstor. "La parodia diluyente (Entrevista de Miguél Ángel Zapata)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangi y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 321-327.
- Perlongher, Néstor. "La barroquización". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 113-117.

- Perlongher, Néstor. "Un uso público del barroco áureo (Entrevista de Luis Chitarrón)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 308-315.
- Perlongher, Néstor. "El cadáver de la nación". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 203-207.
- Perlongher, Néstor. "Caribe transplantino". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 93-102.
- Perlongher, Néstor. "La lengua como máquina de mutación (Entrevista de Ademir Assunção)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 338-343.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.
- Perón, Eva. *Mi mensaje*. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina: "En el 60º aniversario del fallecimiento de Evita", 2012.
- Rapisardi, F. y Modarelli, A. *Fiestas, baños y exilios*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno, 1978. 167-184.
- Ybañez, Roxana. "Evita vive de Néstor Perlongher: el cuerpo de Evita a través del cuerpo de la letra delictiva". Actas del *II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Universidad Nacional de Mar del Plata, 25-27 de noviembre 2004.

En torno de la imaginación: hermenéutica de una mise en scène

Around the imagination: polyphony and contrasts

María José Rossi *

Fecha de Recepción: 20 de noviembre de 2014

Fecha de Aceptación: 15 de enero de 2015

Resumen:

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la imaginación gozó de una especificación estética. Esto implicaba que, como perteneciente al ámbito de la aisthesis, tenía una misión en el conocimiento. Sin embargo, la operación cartesiana de separación de imaginación e intelecto puro —operación que es estética, cognitiva y, en el límite, política— no pasó desapercibida. Desde entonces, los senderos del conocimiento han tendido a bifurcarse, dando lugar a una razón que se contrapone a la imaginación y a un fantasma refractario al concepto. Confinada con el correr del tiempo al dominio del arte, donde también quiso expulsarla Platón, la imaginación debió resignar su pertenencia al reino de la lógica y de la estética. Sin embargo, un análisis atento de las Meditaciones cartesianas nos revelará hasta qué punto un discurso filosófico que se presume libre de fantasías se encuentra íntimamente contaminado por aquello mismo que quiso expulsar, lo que demuestra la imposibilidad de la dicotomía irreductible de imagen y concepto, de imaginación e intelección. La apuesta por uno o por otro lleva irremisiblemente a su contrario, predispone a la razón a trocarse en fantasía, y a la fantasía a diluirse en esqueleto racional. La mise en scène barroca de las meditaciones cartesianas es la demostración palmaria de esta imposibilidad de la razón de sustraerse a su origen sensible.

Palabras clave:

aisthesis, imaginación, intelecto, barroco, meditaciones cartesianas.

Abstract:

Up until the late 18th century, the imagination enjoyed an aesthetic specificity. This location within the realm of aesthesis implied the imagination had a specific mission in knowledge. However the Cartesian operation of separation of imagination and pure intellect —operation that is aesthetic, cognitive and, in the limit, politics— did not go unnoticed. From then on, the paths of knowledge have tended to fork, giving rise to a reason which is opposed to imagination and to a phantom, antithetic to knowledge. Confined in the realm of art (from where Plato also wanted to banish it), imagination had to forego its place in the realms of logic and aesthetics.

* Doctora en Filosofía por la Università degli Studi di Torino (Italia). Profesora Adjunta regular e Investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Correo electrónico: majorossi@hotmail.com

A close reading of the Meditations on First Philosophy will nonetheless reveal how a philosophical discourse which believes itself free of fantasies is intimately contaminated by the very thing it wanted to banish, which demonstrates the impossibility of the irreducible dichotomy of image and concept, of imagination and intellectual apprehension. The choice of one or the other leads inexorably to its opposite, predisposes reason to become fantasy, and fantasy to dilute in a rational outline. The baroque mise en scène of the Cartesian Meditations clearly demonstrates how reason cannot dissociate itself from its sensory origin.

Keywords: *aisthesis, imagination, intellect, baroque, Cartesian meditations.*

Introducción

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la imaginación gozó de una especificación estética. Esto implicaba que, como perteneciente al ámbito de la *aisthesis*, tenía una misión en el conocimiento: la de proveer de imágenes a la mente; la de participar, junto con la idea, de la constitución de un saber específicamente humano. Y no es que sólo se limitase a colaborar con él: para el entendimiento receptivo de Aristóteles (el *nous pathetikos*) no habría siquiera idea sin imagen. Hasta Kant, la función de la imaginación conoce diversas trasfiguraciones. La vemos pasar de artífice de fantasmas a fuente de ilusiones necesarias, de indicio infalible del conocimiento a puente de los ámbitos irreductibles de la sensibilidad y el concepto. No es menester poner nombre a los responsables de tales mutaciones, pero si del alma como morada de las imágenes pasamos a las reglas que unifican lo discontinuo y de ahí al esquematismo, sabemos bien a quienes nos estamos refiriendo. Desde tales indicios, la imaginación se encargará de hacer el resto.

Sin embargo, hubo un momento en que pudo *imaginarse* que su especialidad no iba a ser el conocimiento sino el arte; que la imagen tenía que encontrar su lugar, ya no en la mente de los seres pensantes sino en cuadros y pinturas; que debía migrar de la esfera de la estética, como teoría de la percepción, y del de la lógica, territorio de la pura razón, al dominio del arte. Hubo un momento en que quiso exonerársela de todo compromiso con el conocimiento filosófico, en que fue relevada de sus tareas como cómplice indispensable de la pura intelección. Si ese momento es la modernidad en su

fase emergente —pasaje del Renacimiento a la Época Clásica, para mentar el periodo que va del XV al XVII— podríamos coincidir, con Ferraris², en que tal vez esa asignación resulte precipitada y esquemática, demasiado general: precisamente es en esos siglos que se asiste a una recuperación de la imaginación y de la fantasía que incorpora elementos retóricos y sensibles al arte de razonar. Los *Principi di scienza nuova* de Giambattista Vico (1725) son un ejemplo de ello³.

No obstante, la operación cartesiana de separación quirúrgica de imaginación e intelecto —que hasta las *Reglas* (1628) cooperan en relativa armonía— no pasó desapercibida. Desde entonces, los senderos del conocimiento han tendido a bifurcarse, dando lugar a una razón que se opone a la imaginación y a un fantasma refractario al concepto. **Lo que este trabajo explora es la *escena textual* en el que ese acto audaz de separación tuvo lugar.** Pues pese a que el exilio de la imaginación del ámbito del conocimiento no tardará en revelarse insostenible y vano —Hobbes, Vico, Hume, Kant e incluso Hegel y Husserl, todos desde tradiciones y con sesgos muy diferentes, reconocen su potencia productiva o reproductiva, según sea su lugar y su función— dará lugar a un prejuicio concomitante, difícil de erradicar: el que concibe a la imagen como una pintura y al pensamiento como una brisa clara y fluente; o el que hace a la razón un instrumento inescrupuloso y calculador, y a la imaginación una facultad tan ociosa como libre. Porque se la *imaginó* proclive a caer bajo la tiranía despiadada del logos es que quiso destinársele un espacio propio, al amparo de sus propios excesos: el espacio del arte, del juego y del sueño. Pero lo cierto es que, contraviniendo ese prejuicio, la imaginación se cuela por donde quiere e impera allí donde más duele: en la construcción de una inteligencia, de un saber, que nada tiene que ver con insensatez o sinrazón. **Hasta qué punto un discurso filosófico que se presume depurado y libre de toda potencia imaginante se encuentra**

² Ferraris, Mauricio, *La imaginación*. Madrid: Visor, 1996.

³ Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (trad. de J. Carner). México D. F.: FCE, 2006. Véase además Damiani, Alberto, *Domesticar a los gigantes. Sentido y praxis en Vico*. Rosario: UNR Editora, 2005, y Schaeffer, John, *Sensus Communis. Vico, rhetoric and the limits of relativism*. Duke University Press, 1999.

íntimamente contaminado, por así decir, por aquello mismo que quiere expulsar, es el interrogante que encabeza este trabajo. Y es que, cada vez que esta contraposición osó enunciarse en favor de alguno de sus términos —ya de la inteligencia, ya de la imaginación— no sólo llevó a efecto la realización de aquello mismo que negó, sino que supo hallar su contrapunto filosófico. La operación platónica de expulsión de los poetas, vicarios de la *phantasia*, encuentra en el *ver* de la Idea su propia refutación inmanente y en el intelecto pasivo de Aristóteles su derrota. Lo mismo puede decirse de Descartes quien, aún declarando que concebimos los cuerpos por la facultad de entender y no “par les sens ou par la faculté d’imaginer”⁴, reintroduce en modo oblicuo los poderes de la imaginación, mostrando indirectamente que en su capacidad de articular planos y de producir pliegues, ella es capaz de colaborar con la razón y anudarse en concepto.

¿Habremos de creer que es por obra de un malabarismo azaroso, de una jugada artera del destino o mejor, de un malicioso genio empeñado en las artes del engaño, que aquel cuya carta de presentación es el *cogito* en su versión más despojada e impasible, conozca al mismo tiempo una inversión tal que de pronto lo hallemos vestido, en bata, frente al fuego? ¿Cómo es que un tipo de discursividad que se pretende ascética se ofrezca en un escenario tan poblado de imágenes y figuras para desplegar su histrionismo? Quizá se extraiga de ello una lección: la de la imposibilidad de la dicotomía irreductible de imagen y concepto, de imaginación e intelección. La apuesta por uno o por otro lleva irremisiblemente a su contrario, predispone a la razón a trocarse en imagen, y a la imagen a diluirse en esqueleto racional. La simple enunciación de la polaridad impulsaría a los contrarios a traspasar uno en otro, como la nada y el ser en devenir. Y en la elección implícita de uno de los términos —donde el elegido desplaza, eclipsa o enarbola su superioridad frente al otro— un binarismo

⁴ Descartes, René, *Méditations métaphysiques*. Traduction de Michelle Beyssade. Paris: Librairie Générale Française, 1990 [incluye el texto latino], p. 81. Los textos en idioma español se citan a pie de página y pertenecen al volumen *Descartes. Obras escogidas*, trad. de E. de Olaso y T. Zwank (en adelante O.E.), Buenos Aires: Charcas, 1980.

ético, e incluso político, a decir de Jameson⁵, que procede por cortes, exclusiones y pronunciamientos, hace sus elecciones o insinúa sus preferencias.

La puesta en escena barroca de las meditaciones cartesianas es la demostración palmaria de esta imposibilidad de la razón de sustraerse a su *origen* sensible. O tal vez habría que decir: a su marca o huella originaria, matriz común de imagen y concepto. Esa *anotación*⁶ sea tal vez el origen perdido de ambas. Como para los fisonomistas lo es la línea a partir de la cual logran componer el rostro de una persona. O como los sonidos y las letras en el jardín de Platón, *notae* escritas en el alma. En tal sentido, la posición de Descartes contrasta con la de Vico, para quien la imaginación es un modo privilegiado y originario de acceso a las cosas: los primeros hombres no fueron “rationales” sino poetas. Pero la mera enunciación de la fórmula nos catapulta al otro extremo. Y así como no nos es posible pensar en un triángulo sin el *recuerdo* de una nariz, tal vez no nos sea posible imaginar el perro de las tres y cuarto si el perro *en sí* no se nos cruzara en el camino.

Este trabajo intentará mostrar cómo los discursos que se empeñan por permanecer inmunes a los poderes de la imaginación, son los que con más fuerza la reintroducen, *pese a ellos*. Dentro la tradición clásica, Platón es un ejemplo de ello. A su contrapunto con Aristóteles nos referiremos someramente en un primer apartado. En cambio, abordaremos con más detalle la reflexión cartesiana sobre la imaginación en las *Meditaciones*. En este caso, la tesis antes planteada intentará ganar su apoyo no sólo a través de lo expresado efectivamente por Descartes, sino en la indagación de

⁵ A este respecto, resulta útil la distinción de Coleridge, puesta de relieve por Jameson, entre imaginación y fantasía, pues enuncia un binarismo al interior del propio binarismo de razón e imaginación. En ambos casos, el primer elemento es claramente “superior” al segundo: mientras que la imaginación tiene capacidad de unificar e idealizar, la fantasía es errabunda, efímera e incoherente, útil para la creación de figuras retóricas. Pero la imaginación, a su vez, no es tan “libre” como la capacidad de la mente de percibir sin auxilio de figuras. Véase: Jameson, Fredric, *Valencias de la dialéctica*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, p. 33 ss.

⁶ Ferraris, op. cit., p. 26.

los pliegues de su discurso, en la exploración del marco que encuadra su exposición. La hermenéutica de una auténtica *mise en scène* pondrá a la vista hasta qué punto el texto cartesiano está atravesado, formal y conceptualmente, por la complicidad involuntaria entre imaginación y concepto. El propósito, en este apartado, es doble: consiste no sólo en mostrar cómo la imaginación se encuentra diseminada a lo largo de las *Meditaciones metafísicas* y del *Discurso del método*, e incluso propuesta como ejercicio metodológico del cogito aún cuando se intente conjurarla, sino que además pretende hacer ver cómo ese recurso hace de Descartes una figura exponencial del barroco⁷, *pese a él*: es el destino de las elecciones forzadas de todo binarismo — elecciones que, en el límite, suscriben una apuesta política: la que se inscribe en la pureza de las formas incontaminadas (ya sea raciales, éticas o de género) o en barrocas y claroscuros concavidades. Lo que este trabajo entiende por barroco formará parte de esa mostración.

Pintores, escribas y fantasmas

Los antiguos no ignoraron los poderes de la imaginación. Reflejo y traducción de la sensación, la *phantasia* no alcanza en el corpus platónico el rango de episteme, por lo que su destino es similar al de la *aisthesis*: permanecer en el ámbito de la ilusión⁸. *La República* es por demás explícita: con el *phántasma* nos hallamos lejos del reino de la verdad, “pues alcanza muy poco de cada cosa”⁹. Este “muy poco” es la apariencia. Sabemos cuánto Platón se esfuerza por conjurar el poder de hechizar y desviar de la verdad de las imágenes¹⁰. La distinción, por su parte, hecha en *El sofista*, entre un arte

⁷ Nos hemos referido en extenso a esta cuestión en Rossi, María José, Fernández Muriano, Nicolás, “Descartes: entre el Renacimiento y el Barroco”, 2012, en: www.proyectohermeneutica.org.

⁸ Platón, *Teeteto* (trad. de Marcelo Boeri). Buenos Aires: Losada, 2006, 152c.

⁹ Platón, *La República* (ed. bilingüe, trad. de J.M. Pavón y M. Fernández Galiano). Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949, 598c.

¹⁰ La condena de la imagen es al propio tiempo la de la *phantasia* o *phántasma*, nociones de escaso uso en el corpus platónico, pero que pueden ser acopladas a las más extendidas de *aisthesis* y *doxa*. Es ante todo su carácter de símil lo que hace que la imagen se contraponga a los entes verdaderos. En la medida

que produce imágenes semejantes (*eídola*) y una técnica fantástica que produce apariencias o simulacros, que apenas alcanzan a ser simple impresión de similitud o imitaciones descuidadas —y que comprenderían las imágenes habladas (*legómena*) o discursos— no invalida lo que es un primer resultado de la operación platónica por excelencia: la de circunscribir al arte, al terreno de la falsedad, todo lo que es producto de la imaginación.

La asociación de *phantasía* y pintura se refuerza en *Filebo*, con el añadido de que ella se da (recurso usual en el corpus platónico) a través de un juego de metáforas que subvierte la pretensión del concepto de operar por sí mismo sin el auxilio de imágenes:

Sócrates- Acepta, entonces, la presencia en nuestra alma de otro artífice al mismo tiempo.

Protarco. -¿Quién? S.- Un pintor que, después del escribiente, pinte en el alma las imágenes de lo dicho. P. -Pero ¿cómo y cuándo? S. -Cuando un hombre, tras haber recibido de la visión o de cualquier otro sentido los objetos de la opinión y de los discursos, mira, de alguna manera, dentro de sí las imágenes de estos objetos.¹¹

El pasaje nos deja advertir que ese *pintor interior* invocado por Platón, cuya tarea sigue a la del escribiente, no es otro que la *phantasía*, encargada de poner en imágenes, o mejor, de ilustrar, las huellas escritas por aquél. Pero, ¿por qué sería necesaria la actividad del pintor, por qué no bastarían las *notae* de los escribas? Destinada a operar en ausencia de los objetos, una vez desvanecido todo rastro de sensación, sólo la *phantasía* o la pintura es capaz de proporcionar placer al alma. Un placer que reside precisamente en el *trabajo* del pintor en cuanto tal, en la pura actividad independiente de cualquier sujeción exterior. Lo

en que puede contener en su interior una imperfección o una deformidad —y convertirse falaz y demoníaca— la imitación es el mal, y es allí donde se cifra el destino del arte en la polis. Véase Marcos, Graciela E., Díaz, María E., (Editoras) *El surgimiento de la phantasía en la Grecia Clásica*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

¹¹ Platón, *Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias*. (trad. de M. A. Durán). Madrid: Gredos, 1992/2002, 39d

que Hegel va a exaltar posteriormente como potencia y dominio de imágenes en la mente, como inteligencia activa que halla en esta actividad su potestad y su más alta libertad, encuentra aquí su enunciación primera¹². Pero además no basta con leer: es necesario ver. No es suficiente la tarea del escriba. Las marcas que deja su trazo deben ser ilustradas para su mejor intelección. Lo que sugiere, además, que las opiniones que pueblan la mente distan de ser meras fotografías: son una elaboración compleja que involucra a más de uno. Pero con escriba o sin él, en el museo del alma sólo el pintor interior, en la medida en que puede presentarnos la imagen, parece estar en condiciones de alcanzarnos esa clase de placer anticipatorio que se liga a todo hecho por venir.

La pintura se invoca para ser denostada. En *La República*, otra vez, Platón utiliza alternativamente las voces de *phainómenon*, *phantasmatos* y *eidolon* para referirse a todo aquello que excede lo real en sí, la verdad (*alétheia*):

–Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente (*phainomenon*) según aparece (*phainetai*), y a ser imitación (*mímesis*) de una apariencia (*phantásmatos*) o de una verdad (*alétheia*)? –De una apariencia (*phantásmatos*), dijo. –Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza muy poco de cada cosa y que esto poco es un mero fantasma (*eídolon*).¹³

Los entes verdaderos se contraponen por igual a fenómenos, apariencias y fantasmas. Ahora bien, si la imitación es el mal, lo cierto es que, gracias a una curiosa ley inmanente a la doctrina platónica, no existe ningún bien que no derive de la imitación. La proscripción de la imitación es, únicamente, la del artista, rival del artesano, así como el sofista lo es del filósofo. Pero como el artesano también colabora en las

¹² Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Trad. de E. Ovejero y Maury. Madrid: Alianza, 1997, §455.

¹³ Platón, Rep. 598b. Nótese que el traductor reserva el término “fantasma” sólo para *eídolon*.

tareas de reflejar lo perfecto, nada impediría afirmar que el mundo sea también una obra de arte que se deja duplicar. Por otra parte, si consideramos que *eídolon* descende directamente del verbo *eido* (ver y saber), cuya voz media es “dejarse ver, mostrarse” —y que en aoristo (*oido*) puede traducirse por “he visto, por tanto sé”— concluiremos que la condición del saber es la visión, y que toda visión depende de un aparecer, de un hacerse visible del *eidos*. Dato curioso: como la parte apetitiva del alma está situada, según podemos leer en *Timeo*¹⁴, en el bajo vientre, el hígado es puesto por los dioses a su lado, para que, por brillante y liso, pueda reflejar los pensamientos y apaciguar sus ardores. La comparación es más que elocuente, pues entonces esa parte del cuerpo resulta ser “como en un espejo que recibe los contornos y hace ver las imágenes”¹⁵. La parte inferior del alma está así en contacto con la verdad al reflejarla, al reflejar las figuras (los contornos) que traerán el alivio de lo verdadero, aunque después, como aclara, “corresponderá al hombre sensato discernir con la facultad de razonar todas las imágenes que han sido vistas”¹⁶.

Saber, finalmente, es haber visto. El conocimiento se encuentra sometido a un modelo visual. Por eso, en la traducción latina, *phantasía* (lo que se muestra) es *imaginatio* o *visio*, trasposición que asume íntegramente la concepción aristotélica de que no hay pensamiento sin imágenes, sin fantasmas (*phantasmata*). Sabemos que la tradición clásica aristotélica reserva a la imaginación un lugar de privilegio: “La imaginación (fantasía), por su parte, se distingue de la sensación y del pensamiento, aunque no se da sin aquella ni la *upolexis* (acto del pensamiento discursivo), sin la imaginación”¹⁷. Contemplativa e impassible, es decir, desprovista de emoción, ella no sólo permite ver las cosas como si fuesen pinturas, sino que además proporciona el ejemplo adecuado, es capaz de mostrarnos el *eidos* sin la *hyle*. En Aristóteles la imaginación ilustra (da el ejemplo adecuado), especifica (deja ver la especie) y retiene lo ausente (idealiza), identificándose con la memoria. Siempre activa, nunca es en potencia, como pueden

¹⁴ Platón *Timeo* (trad. de C. Eggers Lan). Buenos Aires: Colihue, 1999, 70d.

¹⁵ Platón, *Tim.*, 71b.

¹⁶ Platón, *Tim.*, 72a.

¹⁷ Aristóteles, *De anima* (trad. de A. Llanos). Buenos Aires: Leviatán, 1983, 427b, p. 126.

serlo los sentidos: lo es cuando produce una imagen; cuando, de manera voluntaria y asociada a la memoria, la evoca; o cuando, de manera involuntaria, la hace reaparecer, como en los sueños. La imagen tiene además una función indiciaria y de proyección hacia el futuro: quien pueda ver una antorcha en movimiento, es capaz de inferir que el enemigo está cerca y tomar decisiones, como si lo tuviera ante los ojos¹⁸. Sin embargo, así como hay fantasmas útiles y verdaderos, los hay también falsos, pues la imaginación puede ser engañosa: “Sin embargo, la imaginación no puede identificarse con ninguna de las operaciones que son siempre verdaderas como la ciencia y la intelección, pues la imaginación es engañosa”¹⁹. Pero ello sucede cuando la fantasía, que exige la luz como condición de visibilidad, se halla, al igual que la inteligencia, oscurecida por la pasión, la enfermedad o el sueño. “Y puesto que la vista es el sentido por excelencia, la *fantasía* (imaginación) ha extraído si nombre de *faós* (luz) ya que son luz nada puede verse”²⁰.

Filósofos y soñadores

El primer intento moderno por conjurar el poder de la imaginación se produce con Descartes. En efecto, es sobre todo en ese texto fundacional de la modernidad, en las *Meditaciones Metafísicas*, donde se la opone tajantemente a la razón y a la pura intelección. Y si bien otros textos del autor se refieren al tema —como *El Mundo* (1630), escrito que marca la primera restricción de la imaginación a la matemática y la física, el *Discurso del Método* (1637) y las *Pasiones del alma* (1649), en el que reconoce su capacidad para conducir las pasiones— las *Meditaciones* marcan una primera inflexión respecto del tema.

En un extenso estudio dedicado a esta cuestión²¹, Dennis Sepper señala que la aversión de Descartes hacia la imaginación, que hasta la época de las *Reglas* no era

¹⁸ Aristóteles op. cit., p. 144, 431b 2-8.

¹⁹ Aristóteles, op. cit., p. 129, 428a 15

²⁰ Aristóteles, op. cit., p. 130, 429a.

²¹ Sepper, Denise, *Descartes's Imagination: Proportion, Images, and the Activity of Thinking*. University of California Press, 1996.

considerada fuente de error, se da a partir de 1637, cuando en el universo cartesiano se reagrupan en modo diferente los poderes de los sentidos, la imaginación y el intelecto²². Sutilmente asociada a la falsedad y al reino de las vanas ilusiones, como cuando soñamos despiertos, la imaginación es definida en la *Segunda Meditación* como la capacidad de producir la visión de imágenes o figuras: “imaginer n’étant rien d’autre que contempler la figure ou l’image d’une chose corporelle”²³.

Definido el objeto (la corporalidad), nace la sospecha, pues puede suceder, nos dice en lo que sigue, que todas estas imágenes, y en general todas las cosas que se refieren a la naturaleza del cuerpo, “sólo sean sueños o quimeras” (*rêves, insomnia*, según reza el texto latino). La conclusión no se hace esperar: “...je reconnais que rien de ce que je peux comprendre à l’aide de l’imagination n’appartient à cette connaissance que j’ai de moi...”²⁴. Al atribuirle específicamente la contemplación de las cosas corpóreas, de su extensión, figura y movimiento, la imaginación quedó del lado del cuerpo, cuyo deslinde de la mente constituyó el centro de la operación cartesiana. Lo mismo sucede con la fantasía: encargada de retener las imágenes y figuras, emparentada, por ello, a la memoria, se acopla a la imaginación pero desde la pasividad. Activa y pasiva a la vez, la imaginación reproduce pero también inventa, representa cosas que no son, finge, produce combinaciones inéditas entre elementos. Es lo que sucede al pintar y al soñar. La comparación, en la *Primera Meditación*, entre sueño y pintura, imagen onírica y representación pictórica —todas ellas, producto de la imaginación— resulta más que significativa:

²² Véase para el caso la regla XII: “*Finalmente es preciso emplear todos los recursos del entendimiento, de la imaginación, de los sentidos y de la memoria, lo mismo para tener una intuición distinta de las proposiciones simples que para comparar convenientemente lo que se busca con lo que se conoce, a fin de descubrirlas, o para encontrar aquellas cosas que deben ser comparadas entre sí, de modo que no se deje de lado ningún recurso de la habilidad humana*”. Descartes, René, “Reglas para la dirección del espíritu”, en *Descartes*, O.E., p. 79, en cursiva en el original.

²³ Descartes, René, op. cit., p. 61. [“Puesto que imaginar no es otra cosa que contemplar la figura o la imagen de una cosa corpórea”, O.E., p. 227].

²⁴ Descartes, op. cit., p. 63 [“...reconozco con certeza que nada de cuanto puedo comprender por medio de la imaginación pertenece a ese conocimiento que tengo de mí mismo”, *ibidem*].

Toutefois il faut bien avouer que ce qu'on voit pendant l'assoupissement est comparable à des images peintes qui n'ont pu être inventées qu'à la ressemblance des choses vraies, et qu'ainsi ces choses générales-ci au moins, des yeux, une tête, des mains et tout le reste du corps, existent, et sont des choses vraies, et non imaginaires²⁵.

Llevada al límite de su independencia, la imaginación es combinatoria y mimética²⁶. Si bien es completamente autónoma en las infinitas posibilidades de combinación y variación, está determinada siempre por una idea sensible o inteligible. Deviene así mimesis, copia o representación de una cosa corporal:

Car en vérité les peintres, justement, même quand ils s'appliquent à inventer des sirènes et des satyres aux formes les plus insolites, ne peuvent leur attribuer des natures de part en part nouvelles et ne font que mélanger des parties de divers animaux; ou bien si peut-être ils élaborent quelque chose de si nouveau qu'on n'ait absolument rien vu de semblable et qui soit ainsi entièrement fictif e faux, il reste toutefois que pour le moins les couleurs dont ils le composent doivent être vraies²⁷.

²⁵ Descartes, op. cit., p. 35-37. ["Sin embargo, es preciso por lo menos reconocer que las cosas que se nos representan en el sueño son como cuadros y pinturas que no pueden estar formados sino a semejanza de algo real y verdadero, y que así, por lo menos, estas cosas generales, es decir, los ojos, una cabeza, las manos, todo el resto del cuerpo, no son cosas imaginarias, sino verdaderas y existentes", O.E., p. 218].

²⁶ Pavesi, Pablo E. "Del cuerpo figurado a la unión amorosa. Servidumbre de la imaginación en Descartes". *Entre pensar y sentir*. Caudia Jauregui (editora). Buenos Aires: Prometeo, 2010, 51-74.

²⁷ Descartes, op. cit., p. 37 ["Pues, en verdad, aun cuando los pintores se aplican con el mayor artificio a representar sirenas y sátiros mediante formas raras y extraordinarias, no les pueden atribuir, sin embargo, formas y naturalezas enteramente nuevas, sino que lo que hacen es solamente cierta mezcla y composición de miembros de diversos animales; o bien si su imaginación es quizá lo suficientemente extravagante para inventar algo tan nuevo que jamás podamos haber visto nada semejante, y que así su

De este modo, la libre invención, el fingimiento, la pura potencia creativa se combinan aquí con su capacidad mimética, con su servidumbre respecto de los cuerpos: la cosa imaginada pertenece irremediabilmente al campo de lo visible, al ámbito de lo corpóreo. Pensar, en cambio, como se irá develando a lo largo de las *Meditaciones*, es percibir con la mente: “...car, puisque j’ai maintenant reconnu que les corps mêmes sont perçus non pas à proprement parler par les sens ou par la faculté d’imaginer, mais par le seul entendement...”²⁸. A diferencia de la imaginación, que aún en sueños debe rendirse a la contundencia del objeto percibido por los sentidos, lo propio del puro pensamiento es esa capacidad de operar en ausencia de todo objeto. De ahí que, como hija dilecta de la pura intuición, la actividad metafísica trascienda el orden de los cuerpos, sea pensar más allá de esquemas y figuras.

El lector de las *Meditaciones* puede, sin embargo, sucumbir a la perplejidad. El texto parece plagado de falsos rodeos. Pues en varias oportunidades, a lo largo de su recorrido, se nos dice que la imaginación forma parte del pensamiento: “...toutefois la puissance même d’imaginer existe effectivement et fait partie de ma pensée”²⁹. No obstante, el ejemplo de la cera deja en claro cuál es el tipo de *visión* encargado de juzgar con distinción:

N’est-ce pas ce que j’imagine, à savoir que cette cire peut passer d’une figure ronde á une figure carrée, ou de celle-ci à une figure triangulaire? Pas du tout; car je comprends qu’elle est capable d’innombrables changements de ce genre, et pourtant je ne puis, par l’imagination, en

obra represente para nosotros algo puramente imaginado y absolutamente falso, por lo menos los colores, con los que componen, deben ser, sin duda, verdaderos”, O.E., pp. 218-219].

²⁸ Descartes, op. cit., p. 81[“...no concebimos los cuerpos más que por la facultad de entender que existe en nosotros, y no por la imaginación ni los sentidos”, O.E., p. 232. Nótese que la traducción castellana opta por el verbo “concebir”; el original en latín reza: “intellectu percipi”].

²⁹ Descartes, op. cit., p. 65. [“...sin embargo, esta potencia de imaginar no deja de existir realmente en mí, y forma parte de mi pensamiento”, O.E., p. 228].

parcourir d'innombrables; par conséquent cette compréhension ne s'accomplit pas par la faculté d'imaginer ³⁰.

Capaz de concebir diferentes apariencias, la imaginación no puede abrazar la variedad infinita de cambios que un cuerpo como la cera es capaz de asumir, del mismo modo que no es capaz de imaginar los mil lados de un quiliágono, como va a observar en la *Sexta Meditación*. Solamente el intelecto es lo suficientemente poderoso como para concebir la unidad de la sustancia a través de sus múltiples apariencias. Y es el mismo intelecto el que concibe la existencia de las infinitas posibilidades que caben a esa unidad, independientemente de lo que puede ser sentido o imaginado. El intelecto trasciende las limitaciones de los sentidos y de la imaginación. Y en esta trascendencia radica su poder. Aun cuando el expediente del genio maligno invocado en la *Segunda Meditación* para poner a prueba la fiabilidad del pensamiento matemático sea un producto de la imaginación, el filósofo insiste finalmente en que el momento de la evidencia debe darse sin la aquiescencia de la imaginación: “Aussi je reconnais que rien de ce que je peux comprendre à l’aide de l’imagination n’appartient à cette connaissance que j’ai de moi et qu’il en faut détourner très scrupuleusement l’esprit pour qu’il perçoive lui-même le plus distinctement possible sa nature”³¹.

Pero lo más importante, quizá, es que la imaginación no sea convocada para la elucidar la esencia de nuestra mente, no sea esencial para pensar el pensamiento. Para el pensar del pensar: “J’ajoute à cela que cette puissance d’imaginer qui est en moi,

³⁰ Descartes, op. cit., p. 71. [“¿Acaso no imagino que esta cera, siendo redonda, es capaz de volverse cuadrada, y de pasar del cuadrado a una figura triangular? No, por cierto, no es esto, puesto que la concibo capaz de recibir una infinidad de cambios semejantes y no podría, sin embargo, recorrer esta infinidad por medio de mi imaginación y, por consiguiente, este concepto que tengo de la cera no se verifica por medio de la facultad de imaginar”, O.E., p. 230].

³¹ Descartes, op.cit., p. 63. [“Y así, reconozco con certeza que nada de cuanto puedo comprender por medio de la imaginación pertenece a ese conocimiento que tengo de mí mismo, y que es preciso recoger y apartar su espíritu de este modo de concebir para que él mismo pueda reconocer muy distintamente su naturaleza.”, O.E., p. 227].

dans la mesure où elle diffère de la puissance intellectuelle de connaître, n'est pas requise pour ma propre essence, c'est-à-dire l'essence de mon esprit"³².

La razón de la perplejidad estriba en la confusión entre *visión* e *imaginación*. Como señalan Martin Jay y otros comentaristas, Descartes es el padre fundador del paradigma visual moderno, la quintaesencia del filósofo visual³³. R. Rorty observa que el intelecto cartesiano inspecciona entidades modeladas a partir de imágenes retinianas³⁴. Nuestras ideas son así examinadas por medio de una mirada [*gaze*] mental e inmutable, característica del paradigma matemático y geométrico al que también pertenecía Platón. De este modo, Descartes “es el fundador de la tradición especulativa de la reflexividad identitaria, donde el sujeto sólo conoce con certeza su imagen especular”³⁵. El tratado *La Dioptrique* es indicio suficiente del interés cartesiano por la visión y los modos de mejorarla técnicamente, lo que explica su entusiasmo por las lentes. La importancia asignada a la luz —que luego veremos formando parte de la escena barroca— junto a las sutiles diferencias entre *lux* (fuente) y *lumen* (transmisión), demuestran que ella resulta indispensable a la visión intelectual de los objetos³⁶.

Pero no es la imaginación, sin duda, la facultad de la *pura* intelección. Perdido todo compromiso con el conocimiento puro, asociada al cuerpo y cómplice de la fantasía, no va a perder ninguno de sus atributos ni dejar de ser una potencia creativa y libre. Pero no será convocada a la región donde tiene lugar el verdadero conocimiento. Capaz de rodar por su cuenta, lejos de la vista del ojo del amo, de la ley y de sus interdictos, va a ser en cambio idónea para las artes de la distorsión y el engaño: “Tout

³² Descartes, op.cit., p. 207 [“Observo...que esta fuerza de imaginar que existe en mí, en cuanto es diferente de la potencia de concebir, no es de ningún modo necesaria a mi naturaleza o a mi esencia, es decir a la esencia de mi espíritu.”, O.E. p. 271].

³³ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007

³⁴ Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.

³⁵ Jay, op. cit., p. 61.

³⁶ Jay, op. cit., p. 62-63.

comme un prisonnier qui peut-être jouissant dans le sommeil d'une liberté imaginaire, quand ensuit il commence à soupçonner qu'il dort, craint d'être réveillé et conspire nonchalamment avec ces illusions agréables...³⁷.

Los efectos que se siguen de esta imaginación que se hace soberana y vagabunda parecen bastante obvios: depurado el conocimiento de todo rastro de imaginación, ella va a quedar paulatinamente confinada al reino del arte, lugar que parece reservado a la espontaneidad y al juego, muy lejos de la seriedad que caracteriza al concepto. Al especializarse, la imaginación quedará recluida en el dominio del arte, al tiempo que el arte parece quedar excluido del dominio del conocimiento conceptual. El arte se apropia así de un capital que supo pertenecer a la filosofía cuando todavía la metáfora, el ingenio y el humor —esos sucedáneos de la imaginación— celebraban sus nupcias con el pensamiento.

La escena barroca

Pero conviene seguir de cerca los pormenores de este operativo cartesiano de exclusión de la imaginación y de la fantasía. Bastará para ello con volver a las *Meditaciones*, ese texto fundacional de la modernidad que declara, como hemos visto, que la imaginación es innecesaria para el conocimiento. Porque es precisamente allí, en ese entramado que ejecuta de manera magistral el acto quirúrgico por excelencia de la modernidad racionalista —despojar al concepto de toda huella sensible, mutilar al pensamiento de metáforas— que una luz comienza a deslizarse de manera sutil en el pasillo que dibujan las letras cuando dejan de amontonarse. Es el momento de la certidumbre que se volatiliza apenas comienza la duda. Y el claroscuro se infiltra en el cuadro porque las sombras acechan siempre, y no habría sombra sin luz y viceversa. Es el momento en que el filósofo declara que no hace pie en el fondo, que ha perdido todo soporte firme, o que no sabe si puede estar loco o cuerdo: “et comme si j'étais

³⁷ Descartes, op. cit., p 46. [“Y a semejanza de un esclavo que gozara en sueños de una libertad imaginaria, cuando comienza a sospechar que su libertad no es más que un sueño, teme ser despertado y conspira con sus ilusiones agradables para aprovecharse más largamente de ella...”, O.E., p. 222].

tombé inopinément dans un profond trou d'eau, je suis tellement troublé que je ne puis ni prendre pied dans le fond ni remonter à la nage jusqu'à la surface"³⁸. Ese mismo al que *imaginamos* sentado frente al fuego, cercado por la sombra que el propio fuego construye como su otro, asediado por la duda y el desconcierto: "car peut-être même pourrait-il se faire, si je n'avais plus aucune pensée, que, sur-le-champ, tout entier je cesserais d'être"³⁹. ¿Cómo evitar no ser asaltado por los mismos fantasmas, no revivir la misma incertidumbre, no estremecerse por temores semejantes? ¿Cómo sustraerse al magnetismo de un texto convertido en magistral puesta en escena, en el que la ficción se entremezcla con la realidad, en el que las imágenes se arremolinan junto a los conceptos, y donde la (tal vez única) ilusión óptica sea precisamente la de un pensamiento al que podría accederse sin las coartadas de los sentidos, de la fantasía, de la imaginación?

Por lo pronto, están presentes en las *Meditaciones* muchos de los elementos por el que el barroco del siglo XVII se deja conocer, no sólo en sus construcciones arquitectónicas, sino en la pintura, en la literatura, y por qué no, en la filosofía: en primer lugar, la escenificación y la teatralización, la pose y las torsiones, que en este texto en particular se magnifican a la luz de la descripción espacial del lugar en el que se desarrolla la meditación: "C'est donc le moment aujourd'hui: j'ai délivré mon esprit de tous soucis, je me suis ménagé loisir et tranquillité, je me retire dans la solitude..." [...] "...que maintenant je suis ici, assis près du feu, vêtu d'une robe de chambre, tenant dans le mains cette feuille, et choses semblables"⁴⁰. La liberación de la

³⁸ Descartes, op.cit., p. 49 ["Y como si de repente me hubiese precipitado en aguas muy profundas, me encuentro tan sorprendido que no puedo hacer pie en el fondo, ni nadar para sostenerme en la superficie.", O.E., p. 222].

³⁹ Descartes, op. cit., p. 59 ["...pues quizá podría suceder que si yo dejara de pensar, dejaría al mismo tiempo de ser o de existir.", O.E., p. 226].

⁴⁰ Descartes, p. 29 y p. 33["Ahora pues que mi espíritu está libre de toda clase de cuidados y que me he procurado descanso seguro en una tranquila soledad... estoy aquí, sentado junto al fuego, vestido con una bata, teniendo este papel en las manos y otras cosas por el estilo.", O.E., pp. 216-217].

geometría elemental y de todo lo estático, como así también de la simetría y de la antítesis entre espacio interno y externo, tienen su lugar aquí⁴¹.

Gilles Deleuze nos hace saber que el barroco incorpora el infinito y el pliegue como unidad mínima de la materia, dejando de lado el punto y la línea⁴². Ciertamente que la geometría de Descartes adhiere a una concepción del espacio y de la materia formada por unidades discretas. En ese sentido, la matemática y la geometría cartesianas se inscriben aún en el Renacimiento. Pero el espacio narrativo que despliegan las *Meditaciones* anuncia su pertenencia a otro mundo, nos habla de otro momento del espíritu. El rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito, la superposición de planos, la puesta en abismo del punto de vista. Este último recurso —que supo trasladarse de la pintura a la literatura y al teatro— tiene su punto de apoyo en la noción de reflectividad: dado que el reflejo mantiene con aquello que refleja una relación de semejanza, la reduplicación de planos al interior del espacio introduce el infinito, poniendo al espectador o al lector al borde del abismo (cuadro adentro del cuadro, escena dentro de la escena, etc.). El procedimiento es puesto en juego en las *Meditaciones* con ocasión del argumento del sueño, el cual, recordemos, es traído a colación a fin de suspender la fiabilidad de los sentidos en relación con los objetos cercanos a nosotros. Descartes nos dice que recuerda haber soñado, reproduce el lugar y la circunstancia del sueño, la habitación, el papel en la mano. Pero pronto advierte que se halla en una situación similar a la que describe. El contenido del sueño es equivalente a lo actual: mundo imaginario y real presentan inquietantes coincidencias. El efecto es de desfondamiento: el sujeto descubre que podría a la vez estar siendo soñado. Y así al infinito. De este modo, los espacios en los que esos sueños transcurren se encabalgan unos con otros y comienzan a proliferar, dando lugar a un plegamiento del espacio narrativo. Un sueño adentro de otro sueño:

⁴¹ Rossi, M.J., Muriano, N., “Cuadros: Estilo lineal y estilo pictórico”. Descartes: entre el Renacimiento y el Barroco, 2012, www.proyectohermeneutica.org.

⁴² Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Comme si je n'étais pas un homme qui a coutume de dormir la nuit et d'éprouver dans le sommeil toutes ces mêmes choses, ou mêmes quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés quand ils sont éveillés! Et que de fois l'assoupissement de la nuit me persuade que je suis ici, habillé, assis près du feu, toutes choses habituelles, alors que pourtant je suis couché, déshabillé, entre mes draps!⁴³.

La habitación en que se encuentra el cuerpo del filósofo se duplica al superponerse con ese otro lugar donde se encuentra el cuerpo del durmiente. Sólo que éste es un espacio interior, reflejo de aquél. El registro de lo imaginario queda así subordinado al real, o mejor dicho, pendiente de él, hasta el momento en que se descubre que esta presunta realidad contundente puede estar adoleciendo de la misma precariedad que el sueño: ...et que cette stupeur même me confirme presque dans l'opinion que je dors"⁴⁴. El movimiento por lo que todo queda teñido de irrealdad es, paradójicamente, resultado del descubrimiento de que habitación y cuerpo soñado parecían, al momento de soñar, tan reales como parecen serlo en estado de vigilia. Y si bien una sutil diferencia va a salvar al soñador de la incertidumbre —la conciencia de que, desde un punto de vista invisible, puede haber otro que lo sueña— no habrá en absoluto indicios firmes que permita discriminar el sueño de la vigilia.

La falta de un criterio firme para delimitar sueño-vigilia se extiende con el barroco a otros binomios de la existencia (vida/muerte, locura/cordura, ficción/realidad). Como observa Cerezo, “el héroe barroco tiene que resolverse en medio de las apariencias

⁴³ Descartes, op. cit., p. 33-35 [“Sin embargo, debo considerar aquí que soy un hombre y que, por consiguiente, tengo la costumbre de dormir y representarme en mis sueños las mismas cosas, o incluso algunas menos verosímiles que aquellos insensatos cuando están despiertos. ¿Cuántas veces me ha ocurrido soñar de noche que estaba en este lugar, vestido, sentado junto al fuego, aunque estuviera completamente desnudo en mi cama?”, O.E., p. 218].

⁴⁴ Descartes, ibídem. [“...y mi asombro es tal que casi llega a convencerme de que duermo”, ibíd.]

que lo cercan, en medio de sus dudas y vacilaciones, acertarse en su verdadero ser”⁴⁵. El binomio ficción-realidad vuelve a invocarse, como en Platón, a propósito de la pintura. Y Descartes es tan taxativo como aquél: si bien de pertenencia subjetiva, sólo los colores parecen sustraerse a la duda y demostrar su realidad, todo lo demás es extravagancia, artificio sin asidero en lo real, producto de una imaginación descabellada:

Car en vérité les peintres, justement, même quand ils s’appliquent à inventer des sirènes et des satyres aux formes les plus insolites, ne peuvent leur attribuer des natures de part en part nouvelles et ne font que mélanger des parties de divers animaux; ou bien si peut-être ils élaborent quelque chose de si nouveau qu’on n’ait absolument rien vu de semblable et qui soit ainsi entièrement fictif et faux, il reste toutefois que pour le moins les couleurs dont ils le composent doivent être vraies⁴⁶.

Apólogo de la simplicidad, Descartes no podía sino denostar a la única facultad responsable de mezclar y componer para dar origen a lo extraordinario, a lo que puede no comprenderse de manera clara y distinta. Que el arte, o más precisamente la pintura, pueda hacernos asomar a un universo absolutamente falso y, por lo mismo, inventado; que pueda alcanzarnos a la orilla de lo fantástico —donde nada es lo que parece— linda con la posibilidad misma de la locura:

⁴⁵ Cerezo Galán, Pedro, “*Homo duplex*. El mixto y sus dobles”. García Casanova, Juan Francisco (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián, Filosofía y Literatura en el Barroco*. Universidad de Granada, 2003, p. 440.

⁴⁶ Descartes, op.cit., p. 37 [“Pues, en verdad, aun cuando los pintores se aplican con el mayor artificio a representar sirenas y sátiros mediante formas raras y extraordinarias, no les pueden atribuir, sin embargo, formas y naturalezas enteramente nuevas, sino que lo que hacen es solamente cierta mezcla y composición de miembros de diversos animales; o bien si su imaginación es quizá suficientemente extravagante para inventar algo tan nuevo que jamás podamos haber visto nada semejante, y que así su obra represente para nosotros algo puramente imaginado y absolutamente falso, por lo menos los colores, con que los componen, deben ser, duda, verdaderos”, O.E, p. 219].

Et ces mains elles-mêmes, et tout ce corps, mon corps, quelle raison pourrait-il y avoir de les nier? Sauf si peut-être je me comparais à je ne sais quels fous dont le cerveau est atteint par des vapeurs atrabillaires si tenaces qu'ils soutiennent fermement qu'ils sont des rois alors qu'ils sont très pauvres, ou qu'ils sont vêtus de pourpre alors qu'ils sont tout nus, ou qui'ils ont une tête en argile, ou que tout entiers ils sont des cruches, ou fais de verre. Mais ce son là des insensés, et moi-même je ne paraîtrais pas moins privé de sens, si je retenais d'eux quelque exemple pour me l'appliquer ⁴⁷.

Locos, insanos y dementes

En efecto: sólo los locos podrían confundir lo que resulta tan evidente al sentido común. El énfasis puesto en la caracterización de la locura en las *Meditaciones* habla a las claras de cuánto urge depurar el “buen sentido” de todo rastro de insensatez. Notemos en principio la secuencia de términos que permiten nombrar a quienes la padecen: “insensatos” (el término latino original es *insanis*), “locos” (*amentes*), “extravagantes” (*demens*). Como nos hace saber Foucault⁴⁸, “insanis” son aquellos que creen en quimeras, en inverosimilitudes que forja la imaginación. Víctimas de una ilusión que tiene su causa en la bilis (en el cuerpo), las extravagancias que imaginan (ser reyes, estar vestidos de púrpura, etc.), se acercan a las que crean los pintores cuando hacen uso de la misma facultad. El destino de la imaginación va a quedar así estrechamente ligado al de la locura, exiliada de la fortaleza de la razón. Vinculada a

⁴⁷ Descartes, op.cit., p. 33. [“¿Y cómo podría negar que estas manos y este cuerpo son míos? A menos que me compare con esos insensatos cuyo cerebro está de tal modo turbado y ofuscado por los negros vapores de la bilis que aseguran constantemente que son reyes, siendo muy pobres, que están vestidos de oro y púrpura, hallándose desnudos, o que imaginan que son cántaros o que tuene cuerpo de vidrio. Pero son locos y yo no sería menos extravagante si me condujera según su ejemplo”, O.E., p. 217].

⁴⁸ Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: FCE, 1998.

la falsedad y al reino de las vanas ilusiones, a la pura fantasía, la imaginación es culpable aquí de invertir el orden de las cosas, de hacer aparecer lo que no es (ser rey cuando se es pobre, etc.). Por su parte, los términos “demens” y “amentes” designan, para Foucault, a todo sujeto incapaz de actos religiosos, civiles y jurídicos, es decir, califican al individuo que no dispone de sus derechos, que no puede prometer, firmar convenios, comprometerse para una acción. No son *sujetos*, en todos los sentidos de la palabra. Notemos que hay un cambio de tono cuando se habla de unos o de otros: los insensatos son presos de sus propias fantasías y quimeras por tener el cerebro nublado de vapor; ellos serían, hasta cierto punto, inofensivos, si no fuese porque podemos ser tentados a seguir “su ejemplo”, seducidos por las fantasmagorías creadas por la imaginación. Ello nos convertiría en locos, en seres estrafularios incapaces de sostener principios. De ellos urge diferenciarse. El sujeto meditante no *debe* ser tenido por loco. Es un no-loco, pues no hay chance —nos está diciendo Descartes— de que la locura pueda ser reveladora de verdad. Es menester separarse de la locura, trazar una línea infranqueable, pues ella implica la imposibilidad misma del pensamiento, su hundimiento o su fracaso.

Es sabido que con el discernimiento de los contornos de la locura y de su presunta peligrosidad para el dominio completo de la razón, comienza la preocupación por aislarla. Si en el siglo XVI se sueña con un asilo, comenta Foucault, cuyas paredes aseguren que el mal vegete sin peligro de difundirse y contaminar lo que aparece como “claro y distinto”, el siglo XVII los hace realidad. Es la época del gran encierro, del surgimiento de los grandes hospitales alejados de toda intención medicinal —no están hechos para curar— pues se han convertido en instancias de orden. Espacios que alojan la sinrazón y la ofrecen como espectáculo para aleccionar a los que quedan fuera, a lo “cuerdos”. Ejemplo negativo que, por circunscrito, no amenaza. Estamos lejos de la nave de los locos, del navío imaginado por el Bosco que transportaba en la antigüedad a posesos y desequilibrados rumbo al exilio. Estamos

lejos de la época en que Meg vagaba libremente por la ciudad⁴⁹. Sin embargo, es precisamente a causa de que la razón va descubriendo su íntima precariedad —y la sensación de su amenaza es cada vez más creciente— que se insiste en confinar todo lo que resulta amenazante a la razón. O bien: es el propio sujeto el que se recluye en sus confines, en una suerte de exilio a la propia interioridad para evitar no sólo la acometida de lo que pueda venir de afuera, de los sentidos, sino para resistir el asalto de los propios fantasmas internos:

Je fermerai maintenant mes yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens; même les images des choses corporelles, toutes, ou bien je les effacerai de ma pensée, ou du moins, parce que cela est presque impossible, je les compterai pour rien, comme vaines et fausses; m'entretenant seulement moi-même et m'examinant plus à fond, je tâcherai de me rendre moi même peu à plus connu et plus familier à moi-même.⁵⁰

El empeño por amarrar el discurso a la primera persona obraría como expediente para evitar la locura. Mantener una atenta vigilancia hacia el yo, seguir de cerca sus meandros, no perder de vista el hilo conductor trazado desde el principio: todos esos actos visibilizan el esfuerzo por permanecer en la línea recta de la cordura. La primera persona exaspera los efectos de la teatralización, pues es a través de esa voz inaudible que va modulando los momentos y va preparando en un *in crescendo* el momento

⁴⁹ Nos referimos a *Dulle Griet*, también conocida como *La loca Meg*, pintura de Pieter Brueghel (1562).

⁵⁰ Descartes, op. cit., p. 83 [“Cerraré ahora los ojos, taparé mis oídos, no emplearé mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales o, por lo menos, ya que esto es casi imposible, las consideraré vanas y falsas; y así, ocupándome sólo conmigo mismo, y atendiendo a mi intimidad, procuraré poco a poco conocerme mejor y familiarizarme conmigo mismo”. O.E., p. 233].

final, que se llega a esa pretendida voz desencarnada que es el logos. Apunta Foucault:

Una “meditación” produce, como otros tantos acontecimientos discursivos, enunciados nuevos que llevan con ellos una serie de modificaciones del sujeto enunciante: a través de lo que se dice en la meditación, el sujeto pasa de la oscuridad a la luz, de la impureza a la pureza, de la coacción de las pasiones a la liberación, de la incertidumbre y de los movimientos desordenados a la serenidad de la sabiduría, etc. En la meditación, el sujeto es alterado sin cesar por su propio movimiento: su discurso suscita efectos en el interior de los cuales queda preso; lo expone a riesgos, lo hace pasar por pruebas o tentaciones, produce en él estados y le confiere un estatuto o una calificación que no tenía en el momento inicial. En suma, la meditación implica un sujeto móvil y modificable por el efecto mismo de los acontecimientos discursivos que se producen.⁵¹

El *Discurso del método* confirma, por lo demás, esta sutil inversión por la cual se entroniza el puro pensamiento con los recursos de la imaginación al tiempo que se la desacredita. Construido también en primera persona, los avatares de la vida del filósofo nos llevan con la imaginación a los países por él visitados y a esas otras regiones del pensar como las matemáticas, las letras o la geometría. Pero lo curioso es que el filósofo, con el mismo regocijo con que nos presenta su historia en términos de una *fábula* digna de ser imitada⁵², nos diga, un poco más adelante, que las fábulas

⁵¹ Foucault, Michel, op. cit., p. 357.

⁵² “Mais ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou si vous l’aimez que come una fable...”, *Discours de la méthode*. Paris: Libraire Générale Française, 2000, p. 70). Como señala Óscar Barroso Fernández, el recurso a la fábula aparece en el libro de Descartes *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo*, cuyo interés radica en que nos muestra su concepción del mundo sin *empiria*: “El resultado será un mundo descrito al modo de quien inventa una fábula; mundo imaginado e hipotético. En cuanto que deducido matemáticamente, un mundo no fáctico, sino sólo posible, aunque, paradójicamente, en todo semejante al nuestro”. Barroso Fernández, Óscar “Descartes y el barroco. A

desorientan el espíritu e introducen la confusión: “Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point”⁵³. Aporía, una vez más, barroca. Lo que nos muestra que el acceso al cogito no es inmediato sino oblicuo; que está plagado de falsos accesos, de atajos, de caminos sin salida. Que un laberíntico dar vueltas “en torno de” nos impiden llegar o nos distraen en un inacabado deambular. El propio texto, con sus luces y sus sombras, hace las veces de deambulatorio en cuyo recorrido el filósofo pretende convencernos de lo inmediato, cristalino e intemporal que es el acceso al yo.

O tal vez no haya tal aporía⁵⁴. Quizá esa misma materialización lo que pone en evidencia es que el sujeto no es esa identidad clara y transparente para sí mismo: la sujeción a una narrativa y, en definitiva, a un cuerpo, enuncian la imposibilidad de la razón de prescindir de la carnadura del significante; como si las formulaciones racionales del yo, para funcionar, tuviesen que obedecer a un genio maligno que lo instigase a formular su antagonismo en la exterioridad de su enunciación material. En cambio, la autoposición del cogito como pensamiento puro descansa en la ilusión de su desustancialización, lo que conlleva la degradación de su corporalidad y su reducción a *res extensa*: el cuerpo propio (y también el ajeno) pasa a ser una cosa puesta a su disposición. Pero esa ficción encuentra su reverso en el modo en que los significantes materiales disponen del cogito y lo encadenan a un decurso que contradice su pretensión de ser sujeto puro, o pura expresión, dominio de la idealidad de sentido.

¿Cómo participa el propio Descartes en esa narrativa? Ciertamente la comprobación de la no coincidencia entre su autopoicionamiento como sujeto —en otros términos:

propósito de las partes II y IV del *Discurso del método*”. Universidad de Granada, en *ulises.cepgranada.org*, 2011, p. 8.

⁵³ Descartes, op. cit., p. 73 [Además las fábulas hacen imaginar como posibles muchos acontecimientos que de ningún modo lo son”, O.E., p. 139].

⁵⁴ Como observa Michel de Certeau (en Jay, op. cit., p. 67), Descartes oscila entre el eje autorreferencial (‘je diz’) y el objetivista (‘vous voyez’), tensión que se hace manifiesta en el *Discurso* con el empleo de una doble retórica: la de la demostración (“presentar mi vida como en un cuadro”) y la de la narración (“Pero proponiendo este escrito como una historia, o si les parece mejor, como una fábula”) en la misma página.

de su identidad simbólica— y los modos de su enunciación, podrían haberlo llevado a la demostración de la imposibilidad de una identidad que se precie de pura. Pero esto no es así. Si bien lo que pone en evidencia la forma narrativa es, a decir de Žizek⁵⁵, la realidad de un antagonismo que se reprime —y que por reprimido se cuelga entre la bata y el fuego encendido en la habitación barroca— esa realidad (o ese mensaje) no podría nunca ser audible para Descartes sino sólo para nosotros.

Como hemos intentado probar, en algunos momentos puntuales de su trayectoria, pero no por eso menos decisivos, el pensamiento se ha complacido en trazar dicotomías. De modo tal que toda discusión en torno del valor de la metáfora en la filosofía ha tendido a asumir como fundada y argumentable, sin más, la diferencia entre imagen y concepto. Decir que las metáforas se *introducen* en el discurso filosófico como si se trataran de huéspedes inquietantes es, de hecho, sostener que existe un grado cero del pensamiento, un signo desguarnecido e invisible al que, a lo sumo, se puede “colorear” con imágenes. Sin embargo, como sucede con Platón y también con Descartes, las imágenes se cuelan sin que las llamemos. Aún aquellos los textos que declaradamente quisieron expulsar la fantasía, conjurar las metáforas y trazar un límite infranqueable entre el arte y la filosofía, entre la razón y la imaginación, tuvieron que claudicar ante su fuerza. Similar al destino de todo lo reprimido, su retorno parece inevitable, como lo es el del vagabundeo mecánico de la fantasía, o el de la imaginación, esa potencia aliada de los cuerpos. Por eso, la *decisión* respecto de esos “intrusos”, de esos “huéspedes inquietantes”, como los hemos llamado, termina siendo una política textual. Y una política de la lectura, en definitiva. Sería una tarea a futuro, en deuda con una de las potencias más fuertes del espíritu, la de rastrear su voluntad pertinaz de permanecer en las tradiciones que con más ahínco han intentado sofocarla, en los textos en los que más vivamente se ha visto expulsada, en los meandros de una inteligencia que no *es*, que no sería, que no podría ser descubridora, sin esa capacidad única y original de producir una conexión inmediata entre lo que

⁵⁵ Žizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI, 2009, p. 20.

está alejado o es disorde. La imaginación: esa maestra de las combinaciones que hemos entregado al arte y que tanto se echa de menos en la filosofía.

Fuentes primarias

Aristóteles, *De anima* (trad. de A. Llanos). Buenos Aires: Leviatán, 1983.

Descartes, René, *Méditations métaphysiques* (trad. de Michelle Beyssade), Paris: Librairie Général Française, 1990 [acompañado del texto latino].

Descartes, René, *Discours de la méthode*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

Descartes, René, *Descartes. Obras escogidas* (trad. de E. de Olaso y T. Zwank), Buenos Aires: Charcas, 1980.

Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Trad. de E. Ovejero y Maury, Madrid: Alianza, 1997.

Platón, *El sofista* (trad. de A. Tovar). Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras (1977).

Platón, *Timeo* (trad. de C. Eggers Lan). Buenos Aires: Colihue, 1999.

Platón, *Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias* (trad. de M. A. Durán). Madrid: Gredos, 1992/2002.

Platón, *La República* (ed. bilingüe, trad. de J.M. Pavón y M. Fernández Galiano). Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949.

Platón, *Teeteto* (trad. de Marcelo Boeri). Buenos Aires: Losada.

Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (trad. de J. Carner). México D. F.: FCE, 2006.

Bibliografía secundaria

- Barroso Fernández, Óscar “Descartes y el barroco. A propósito de las partes II y IV del *Discurso del método*”. Universidad de Granada, 201. En ulises.cepggranada.org.
- Cerezo Galán, Pedro, “*Homo duplex*. El mixto y sus dobles”, en García Casanova, Juan Francisco (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián, Filosofía y Literatura en el Barroco*. Universidad de Granada, 2003.
- Damiani, Alberto, *Domesticar a los gigantes. Sentido y praxis en Vico*. Rosario, Santa Fe: UNR Editora, 2005.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Ferraris, Mauricio, *La imaginación*. Madrid: Visor, 1996.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: FCE, 1998.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madris, Akal, 2007.
- Marcos, Graciela E., Díaz, María E. (Editoras) *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Pavesi, Pablo E. “Del cuerpo figurado a la unión amorosa. Servidumbre de la imaginación en Descartes”. *Entre pensar y sentir*. Caudía Jauregui (Editora). Buenos Aires, Prometeo, 2010, 51-74.
- Rossi, María José, Fernández Muriano, Nicolás, “Descartes: entre el Renacimiento y el Barroco”, 2012, en www.proyectohermeneutica.org.
- Schaeffer, John, *Sensus Communis. Vico, rethoric and the limits of relativism*. Duke University Press, 1999.
- Sepper, Denise, *Descartes's Imagination: Proportion, Images, and the Activity of Thinking*. University of California Press, 1996.
- Zizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI, 2009.

La comunidad racional. El pensamiento de Zoran Đinđić durante la crisis de la ex Yugoslavia

The Rational Community. Zoran Đinđić's Thought
During the Crisis in the Former Yugoslavia

Agustín Cosovschi *

Fecha de Recepción: 15 de octubre de 2014

Fecha de Aceptación: 20 de noviembre de 2014

Resumen: *Tras la muerte de Josip Broz Tito, castigada por una situación económica agobiante, la ex Yugoslavia atravesó una profunda crisis política a lo largo de los años '80 que culminaría en el ascenso de líderes y movimientos nacionalistas y en la disolución del país a través de una serie de violentas guerras civiles a principios de la década siguiente. Durante esa época el concepto de comunidad, central para la teoría del socialismo autogestionario y para el constitucionalismo yugoslavo, se convirtió en objeto de algunas de las reflexiones intelectuales más ricas. En este trabajo analizaremos algunas intervenciones del filósofo liberal Zoran Đinđić atendiendo particularmente a su crítica del socialismo yugoslavo y su reflexión sobre el concepto de comunidad política, atravesada por sus lecturas de la filosofía política de Thomas Hobbes y por la teoría social sistémica.*

Palabras clave:

Yugoslavia, marxismo, comunidad, comunicación.

Abstract: *After the death of Josip Broz Tito and under a severe economic situation, the former Yugoslavia went through a deep political crisis during the 1980's which would end up in the rise of nationalistic leaders and movements, and the country's break-up by the beginning of the next decade. During that time, the concept of community, central for the theory of self-management socialism and for Yugoslav constitutionalism, became the object of some of the most interesting intellectual reflections. In this paper we will analyze some interventions by the liberal philosopher Zoran Đinđić. We will particularly focus on his critique of Yugoslav socialism and his reflection on the concept of political community, influenced by his reading of the works of Thomas Hobbes, as well as by systemic social theory.*

Keywords: *Yugoslavia, Marxism, community, communication.*

* Becario CONICET / Estudiante del Doctorado en Historia en IDAES/UNSAM.
Correo electrónico: acosovschi@gmail.com

La muerte de Josip Broz Tito en mayo de 1980 abrió un período de incertidumbre inédito en la historia de la República Socialista Federal de Yugoslavia [*Socialistička Federativna Republika Jugoslavije*, SFRJ]. Además de la pérdida de la figura carismática y aglutinante de su líder, el país tendría que lidiar a partir de entonces con un persistente estancamiento económico y un contexto mundial novedoso, signado por el debilitamiento del bloque soviético y el fortalecimiento de las demandas democráticas. Así las cosas, durante los tempranos años '80 la federación yugoslava ingresaría en una crisis política profunda, signada por el agravamiento de las tensiones entre las repúblicas y el ascenso de líderes y movimientos nacionalistas hacia la segunda mitad de la década.

Uno de los fenómenos políticos más notables durante este período fue el florecimiento intelectual que se desencadenó a partir de la muerte de Tito, en el marco de una ola de liberalización política y cultural que gozó de especial intensidad en las repúblicas de Serbia y Eslovenia. Este contexto de mayor libertad de prensa y expresión se tradujo en la apertura de nuevos debates alrededor de las principales problemáticas del país: el estancamiento económico, la falta de libertades democráticas, las tragedias de la historia reciente y los problemas de la Constitución de 1974 se volvieron debates centrales de una escena pública cada vez más activa. En particular, la comunidad intelectual serbia, proveniente de una república signada por la dispersión de su comunidad étnica en varios puntos de la federación, el atraso económico relativo y la cuestión de Kosovo, pero también por una de las atmósferas más liberales en el terreno político y cultural, fue un actor protagónico en estos debates. Junto con la intelectualidad eslovena, lo que la literatura ha llamado la *intelligentsia crítica* de Belgrado se constituyó en vanguardia contra el régimen comunista, poniendo sobre la mesa una agenda no sólo centrada en la cuestión nacional serbia sino también en un abanico de exigencias democráticas. Sin embargo, con el recrudecimiento de las tensiones en Kosovo y ante la evidente incapacidad del régimen comunista de resolver su propia crisis sistémica, los tardíos años '80 verían a muchos de los intelectuales serbios postergar sus demandas democráticas en función de un programa duramente nacionalista, dando apoyo a la figura en ascenso de Slobodan Milošević.²

²La escena intelectual serbia de los años '80 ha sido examinada en varios trabajos. El libro canónico es sin duda DRAGOVIC-SOSO, JASNA, *Saviors of the Nation. Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*. Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2004.

Dentro del reducido grupo de intelectuales serbios que, contra las tendencias dominantes, decidieron no postergar las demandas democráticas en pos de la cuestión nacional, se destacó el joven filósofo Zoran Đinđić. A decir verdad, resulta imposible afirmar que Đinđić no atendiera a la problemática nacional serbia o que estuviera del todo inmunizado contra el nacionalismo en ascenso. Sin embargo, en sus tempranos análisis del socialismo radical yugoslavo el filósofo realizó una dura crítica del Estado yugoslavo desde una perspectiva que lo distinguía del discurso nacionalista hegemónico, concentrando su atención sobre el carácter autoritario del régimen político antes que sobre los conflictos nacionales internos y trabajando desde una compleja mirada conceptual que manifestaba influencias varias, desde la filosofía política clásica hasta la teoría social sistémica representada por pensadores como Niklas Luhmann o Jürgen Habermas.

En este trabajo daremos cuenta del contexto político e intelectual de los años '80 en la SFRJ, poniendo el acento en la situación en la República Socialista de Serbia y examinando algunas intervenciones de Zoran Đinđić para reconstruir su crítica al socialismo yugoslavo. Veremos en este texto cómo el filósofo buscó analizar el estatuto problemático del Estado yugoslavo desplazando la atención desde *lo nacional* a *lo político* y atenderemos particularmente a su reformulación del concepto de *comunidad política* en el marco de una lectura de la filosofía política moderna fuertemente influida por la teoría social sistémica. El análisis de los trabajos de Đinđić contribuirá a enriquecer la comprensión de cómo se reconfiguraron los lenguajes políticos en la ex Yugoslavia durante la crisis política de los años '80 y cuáles fueron algunas de las disputas conceptuales que se abrieron en esta etapa terminal de la federación.³

³La obra de Đinđić no ha ocupado muchas páginas en la literatura sobre historia intelectual yugoslava. Uno de los pocos trabajos que existen es de lengua española, un breve estudio de José Miguel Palacios. PALACIOS, JOSÉ MIGUEL, "Elementos de movilización étniconacional en la obra académica de Vojislav Kostunica y de Zoran Djindjic", *Papeles del Este*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, N.3 (2002):1-14.

Sin embargo, resulta imposible comprender la situación política yugoslava de los años '80 y el pensamiento de Đinđić sin dar cuenta antes de los cambios que el país atravesó en sus modos de organización política, económica y social durante las décadas anteriores, que dejarían fuertes huellas en la herencia del post-titoísmo. Comenzamos entonces por un breve examen de esas transformaciones.

Yugoslavia y el sistema del '74

Durante los años que mediaron entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los años '70, la Yugoslavia socialista [*Socijalistička Federativna Republika Jugoslavije*, SFRJ] atravesó una serie de transformaciones radicales que dejarían fuertes huellas en la herencia del post-titoísmo durante los años '80. A partir de fines de los años '40, como resultado de la ruptura con Stalin, el abandono de una forma de socialismo centralista tomado del modelo soviético y el desarrollo de un nuevo discurso político basado en el concepto de la *autogestión* tendrían consecuencias radicales en la organización política, social y cultural de Yugoslavia, así como en el enfoque oficial sobre la cuestión nacional. Durante los años '50 y '60, la progresiva descentralización de la administración política y cultural, así como de las funciones de planeamiento, inversión y producción en la economía motorizada por las fracciones más liberales⁴ de la Liga de los Comunistas [*Savez Komunista Jugoslavije*, SKJ], resultarían en un modelo muy específico de socialismo. Con estándares de vida y niveles de urbanización casi occidentales, niveles de libertad de expresión únicos en el mundo comunista interrumpidos por esporádicas oleadas represivas, la ex Yugoslavia llegó así a establecer un modelo de organización profundamente descentralizado que coordinaba las decisiones de las seis repúblicas constitutivas de la federación: Serbia, Croacia, Bosnia, Eslovenia, Montenegro y Macedonia.

El proceso de descentralización administrativa, económica y cultural del Estado yugoslavo era la contracara de una serie de profundas transformaciones conceptuales en el discurso político de la SKJ. Preconizando una forma de socialismo

⁴RUSSINOW, DENNISON, *The Yugoslav Experiment*. Londres: MacMillan, 1974.

autogestionario, amparado en la idea de estimular la transición hacia el comunismo y alentar la extinción del Estado mediante el empoderamiento de las repúblicas y el debilitamiento de la autoridad central, el teórico esloveno Edvard Kardelj fue el artífice de un lenguaje político de fuerte contenido teórico, basado en el rechazo a cualquier forma de centralismo, unitarismo y burocratismo. En este contexto, el concepto de *comunidad* jugaba un papel central. En principio, por el arraigo que tenía esta noción en el discurso de la tradición marxista acerca de la transición hacia el comunismo. Ya en su respuesta a Proudhon y en el *Manifiesto comunista*, Marx había anunciado la necesaria desaparición del Estado como consecuencia de la implantación de un régimen socialista, puesto que el Estado era un producto necesario de la sociedad burguesa, la violencia organizada para la explotación de una clase por otra.⁵ Tal como expresaba Engels en su célebre carta a Bebel, valorando la experiencia de organización que había significado la Comuna de París de 1871,

...mientras el proletariado *necesite* todavía del Estado no lo necesitará en interés de la libertad, sino para someter a sus adversarios, y tan pronto como pueda hablarse de libertad, el Estado como tal dejará de existir. Por eso nosotros propondríamos decir siempre, en vez de la palabra «Estado», la palabra «Comunidad» (*Gemeinwesen*), una buena y antigua palabra alemana que equivale a la palabra francesa «Commune».⁶

El concepto de la extinción del Estado, también recuperado posteriormente por Lenin en *El Estado y la revolución*, era la piedra de toque del pensamiento marxista sobre el Estado y la transición hacia el comunismo a partir de la dictadura del proletariado. La *comunidad* se convertía en el destino programado de la sociedad, tras la progresiva erosión del gobierno de los hombres, que se reemplazaría entonces “por la

⁵MARX, KARL, *Miseria de la filosofía*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1960 y ENGELS, FRIEDRICH, *Manifiesto comunista*. Buenos Aires: Perfil, 1997.

⁶ENGELS, FRIEDRICH, *Carta a A. Bebel* en MARX, KARL, *Crítica del Programa de Gotha*. Moscú: Editorial Progreso, 1977, 40.

administración de las cosas y por la dirección de los procesos de producción”.⁷

A la vez, el desarrollo del lenguaje autogestionario había implicado transformaciones en el enfoque del comunismo sobre la cuestión nacional: si originalmente el comunismo yugoslavo se había opuesto a la explotación de las naciones pequeñas por parte de las grandes en clave de *explotación*, a partir de los años '60 aparecería en su discurso una reivindicación de lo nacional como *un espacio aún potencialmente progresivo* para la emancipación de la humanidad, contra el enfoque tradicional del pensamiento marxista. Así las cosas, si hasta los '50 el enfoque oficial de la SKJ sobre la cuestión nacional aún predicaba la superación de las fronteras que dividían a las naciones de Yugoslavia y la formación de una identidad supranacional que los uniera a todos, a partir de entonces comenzaría a desarrollarse una visión cada vez más dispuesta a reconocer la pluralidad identitaria de los pueblos yugoslavos, descartando progresivamente aquel *yugoslavismo* original. Aquí el concepto de *comunidad* volvería a tomar un papel central, en la medida en que Yugoslavia dejaría de pensarse como una nación para en cambio adquirir el estatuto de una *comunidad de intereses*. Así lo establecía la Constitución sancionada en 1974, pieza extraordinariamente compleja del pensamiento autogestionario, que definía al país como

...un Estado federal como comunidad estatal de naciones voluntariamente unidas y de sus repúblicas socialistas, así como de las provincias autónomas de Vojvodina y Kosovo que son parte de la República Socialista de Serbia, fundada en el gobierno y en la autogestión de la clase obrera y de todos los trabajadores, y como comunidad democrática socialista autogestionaria de los trabajadores y ciudadanos y de naciones y nacionalidades con iguales derechos.⁸

⁷ENGELS, FRIEDRICH, *Anti-Dühring*, citado en Vladimir LENIN, *El estado y la revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, 24.

⁸Ustav SFRJ, 1974, *Sluzbeni list SFRJ*, 21 de febrero de 1974, Artículo 1.

La transición de un modelo centralista a uno eminentemente confederal durante los años '60 y '70, sin embargo, dejaba consecuencias profundas en la federación yugoslava, en especial en lo concerniente a la gobernabilidad. Es que, con ese entramado disperso, el país precisaba de la férrea unidad ideológica de la SKJ y de la autoridad incuestionada del Presidente Josip Broz Tito para resolver los conflictos que emergían entre repúblicas, y entre las repúblicas y el gobierno federal. Luego de la muerte del Presidente en mayo de 1980, y de la desaparición física de otros líderes tradicionales de la SKJ como el propio Kardelj (1979) o el croata Vladimir Bakarić (1983), el comunismo yugoslavo ingresaría en un período de conflictos internos cada vez más agudos, agravados en especial por la crisis económica que castigaba al país desde la década anterior.

A la vez, particularmente conflictivas serían las cosas en la República Socialista de Serbia, la única que contaba hacia adentro con dos regiones altamente independientes, Vojvodina y Kosovo, ambas con status de *provincia autónoma* y con prerrogativas casi republicanas a partir de la Constitución de 1974. La fragmentación interna haría de Serbia “una pequeña Yugoslavia” desde el punto de vista de las dificultades de gobernabilidad que entrañaba el empate permanente entre el gobierno republicano con sede en Belgrado y los gobiernos provinciales, dispuestos a guardar su autonomía a cualquier costo. Esto no dejaría de tener efectos graves en el desarrollo de la política serbia y yugoslava en general.

Serbia en los años '80

En abril de 1981, una ola de protestas de estudiantes albaneses que había comenzado en la Universidad de Priština se extendió a toda la provincia de Kosovo, generando una serie de manifestaciones en las que sectores de la comunidad albanesa plantearon un conjunto de demandas heterogéneo, desde la exigencia de garantías para la igualdad de los albaneses en la administración pública y las instituciones educativas hasta incluso la separación de la provincia para anexionarse a la vecina Albania.

A raíz de su importancia histórica como lugar de la derrota ante los turcos en 1387 y como asiento del Patriarca de la Iglesia Ortodoxa Serbia, la región de Kosovo y Metohija siempre había ocupado un lugar importante en el imaginario nacional serbio. Las relaciones entre la comunidad serbia de la zona y la comunidad albanesa, predominante desde principios del siglo XX en gran medida como resultado de sus altas tasas de natalidad, habían atravesado según la época momentos de mayor o menor tensión. Sin embargo, la dirigencia serbia había aceptado la elevación en 1974 del status de Kosovo a provincia autónoma, lo que la proveía de enorme independencia con respecto del gobierno en Belgrado y de un peso equivalente al de Serbia en las decisiones de la presidencia colectiva de la SFRJ. En este contexto, la interpretación que hizo la dirigencia comunista de Belgrado de las protestas albanesas de 1981 como una amenaza para la integridad de la república y la decisión de implantar un rígido control policial en la provincia contribuyeron a revivir los debates acerca del status de Kosovo y la cuestión serbia en la federación.

Durante los años siguientes, el debate sobre la cuestión serbia adquirió una importancia cada vez mayor, acentuado también por el estancamiento económico que sufría la república, imputable en gran medida a las reformas descentralizadoras de los años '70, que por otra parte sí habían reportado grandes beneficios a las repúblicas más ricas de Eslovenia y Croacia. Al mismo tiempo, en esos años se inició un proceso de movilizaciones y protestas de la comunidad serbia de Kosovo hacia la ciudad de Belgrado, para reclamar a las autoridades por lo que consideraban una agresión sistemática por parte de los albaneses y una amenaza a su supervivencia en la provincia. Organizada políticamente desde las bases y apoyada tanto por la Iglesia Ortodoxa Serbia como por algunos intelectuales nacionalistas como el escritor serbio Dobrica Ćosić, esta movilización adquirió una fuerza considerable para imponer en la agenda la necesidad de discutir la fragmentación interna de Serbia y su lugar en la federación. Así, en esos años la “cuestión de Kosovo” se constituyó en uno de los pilares del discurso nacionalista que progresivamente impregnó a la mayor parte de la *intelligentsia* opositora de Belgrado, constituyendo parte central de su crítica al modelo descentralizado de Yugoslavia que había sancionado la Constitución de 1974.⁹

⁹Ver DRAGOVIĆ-SOSO, *op. cit.*

En septiembre de 1986, el borrador de un memorándum de la Academia Serbia de Ciencias Artes (*Srpska Akademia Nauke i Umetnosti*, SANU) se filtró en la prensa, desencadenando una ola de reacciones encontradas en toda la SFRJ. El documento inconcluso, perteneciente a una de las instituciones culturales más importantes de Serbia, se proponía realizar un diagnóstico de la crisis general de Yugoslavia y encontraba sus causas principales en el sistema descentralizado de la autogestión, al que acusaban de haber degenerado en una burocratización a nivel de las repúblicas y en la desintegración de la economía yugoslava, así como a la falta de democracia del régimen comunista.¹⁰ La solución, según los autores, exigía una reforma constitucional que asegurara los “principios civilizatorios de la sociedad moderna”¹¹: la soberanía popular, la autodeterminación de las naciones, los derechos humanos y la racionalidad en la administración. Sin embargo, en su segunda sección el texto se dedicaba a analizar la posición particular de Serbia en la federación, reproduciendo temas viejos y nuevos del nacionalismo serbio: entre ellos, el exterminio de los serbios durante la Segunda Guerra Mundial, la demonización actual de Serbia a raíz de su hegemonía en la Yugoslavia de entreguerras, y hasta esbozaba una teoría conspirativa que atribuía la situación actual del pueblo serbio a un proyecto de dominación esloveno y croata, encarnado en las figuras de Kardelj y Tito.¹²

A la publicación del texto en el periódico *Večernje Novosti* le siguió una ola furiosa de críticas, tanto por parte de la prensa como de las autoridades, en especial de la dirigencia comunista serbia, que rechazó terminantemente el documento por su carácter nacionalista y encargó una investigación. La SANU respondió argumentando que la exposición del documento no había estado autorizada, y que se trataba de una versión incompleta de un informe científico más amplio. Sin embargo, pese a la condición accidental de su difusión, el texto adquirió una fama inmediata y se convirtió en una pieza emblemática del nacionalismo serbio en ascenso. Aún mayor

¹⁰Memorándum de la SANU en MIHAILOVIĆ, KOSTA y KRESTIĆ, VASILJE, *Memorandum of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Answers to criticisms*. Belgrado: Ediciones de la SANU, 1995.

¹¹Ibíd., 117.

¹²Ibíd., 122.

relevancia cobraría más tarde, con la aparición en enero de 1987 de las “Contribuciones para un programa nacional esloveno” en la revista eslovena *Nova Revija*, un documento que, en el contexto de los debates sobre la cuestión nacional en la RSFY, se posicionaría como antagonista del memorándum de la SANU.

De lo nacional a lo político

Tal como explica Jasna Dragović-Soso, ante la radicalización de la situación en la SFRJ y el ascenso del nacionalismo, la comunidad intelectual de Serbia sufrió también divisiones internas. Ante la llegada de la democratización a fines de los años '80, la disolución del Comité por la Defensa de la Libertad de Pensamiento Expresión, principal órgano de la *intelligentsia crítica* de Belgrado, dio lugar entonces a tres corrientes principales en la comunidad intelectual serbia. En primer lugar, un grupo de izquierda antinacionalista y proyugoslava, del que formaron parte figuras como la ex *Praxis* Zagorka Golubović y la socióloga Vesna Pešić. En segundo lugar, una corriente derechista que confería mayor importancia a la resolución de la cuestión nacional serbia, y daba su apoyo al Movimiento de Renovación Serbio de Vuk Drašković. Por último, un conjunto de intelectuales que incluían en su programa la cuestión nacional, pero poniendo un fuerte acento sobre las demandas democráticas que habían caracterizado la oposición al régimen comunista desde los tempranos años '80, y cuya principal manifestación política fue la fundación del centrista Partido Democrático.¹³ Entre estos últimos se destacaba el joven filósofo Zoran Đinđić, formado en Frankfurt y doctorado en la Universidad de Konstanz algunos años antes con una tesis que discutía la teoría social de Karl Marx.

En 1988, Đinđić publicó una colección de artículos bajo el título de *Yugoslavia como Estado inacabado*. El libro reunía textos que en su mayoría habían sido publicados durante los dos años anteriores en la revista *Književne Novine*, publicación de la Asociación de Escritores Yugoslavos. Los tardíos años '80 en Yugoslavia habían sido testigos de la radicalización de la crisis política y el agravamiento de las

¹³ DRAGOVIĆ-SOSO, JASNA, *op. cit.*, 241.

tensiones nacionales, un fenómeno que en el campo intelectual se expresaba en la polarización de las intelectualidades eslovena y serbia bajo programas nacionales opuestos: mientras los eslovenos acompañaban propuestas de mayor descentralización, apuntando a convertir a Yugoslavia en una confederación cada vez más flexible, la intelectualidad de Belgrado en cambio era hegemonizada por un discurso unitario y centralista.

Sabrina Ramet ha señalado que, en este contexto de progresiva desintegración, mientras el debate por la reforma económica, la cuestión federal y la democratización estaba a la orden del día, la preocupación por la erosión del sentimiento comunitario en la RSFY ocupó un lugar sorpresivamente pequeño.¹⁴ El comentario de Ramet merece al menos matizarse, en especial teniendo en cuenta que uno de los trabajos intelectuales más controvertidos y resonantes de los tempranos años '80, el libro *El sistema y la crisis* del politólogo croata Jovan Mirić, realizaba una dura crítica del modelo instaurado por la constitución del '74 insistiendo sistemáticamente en la necesidad de volver “producir comunidad” en Yugoslavia.¹⁵ En los trabajos de Đinđić, el problema de la comunidad también ocuparía un lugar central. Sin embargo, si el trabajo de Mirić había atendido la cuestión desde un punto de vista marxista, con la intención de salvar el proyecto revolucionario yugoslavo, el libro de Đinđić en cambio lo abordaba con una visión radicalmente crítica del comunismo, tomándolo como punto de partida para una reflexión sistémica sobre la naturaleza política de la Yugoslavia socialista:

Existe un estado¹⁶ que denominamos Yugoslavia. Es fácil alcanzar un acuerdo sobre su dimensión exterior. Podemos mostrar evidentemente un territorio delimitado y un nombre que le está reservado. Sin embargo, ¿cómo son las cosas en la dimensión interior de este estado, en su

¹⁴RAMET, SABRINA, *Balkan Babel*. Colorado: Westview Press, 1996, 34.

¹⁵MIRIĆ, JOVAN, *Sistem i kriza*, Zagreb: Globus, 1984.

¹⁶Señalamos que la palabra original es *stanje*, término que designa un “estar”, diferente del serbio *država*, que designa al Estado como unidad político-administrativa.

“identidad”? ¿Surge [...] en tanto simple asociación de elementos objetivos, territorios y nombres? ¿Qué clase de “factor subjetivo” encontraremos si indagamos en la dimensión interior del territorio que se llama Yugoslavia? ¿A los yugoslavos? ¿Podemos decir que Yugoslavia representa el territorio en el que viven los yugoslavos? Todos sabemos que esta tautología no es cierta. La definición de Yugoslavia como el país donde viven los yugoslavos sería controvertida, y por lo tanto no serviría como punto de partida de una argumentación. Pero la circunstancia de que la pregunta por la identidad de nuestro país se quiebre ya en la tautología de su nombre nos ayuda a formular mejor el problema. Porque, ¿quién negará que se trata verdaderamente de un problema?¹⁷

Đinđić comienza por afirmar que, si definimos todo aquello que Yugoslavia no es, el concepto al que llegamos es el de Estado nacional.¹⁸ A partir de esta premisa, el autor se propone discutir sistemáticamente algunos conceptos políticos centrales e indagar en el problemático estatuto de la Yugoslavia socialista como *Estado nacional*, atendiendo a los dos términos que componen dicho concepto: es decir tanto la dimensión nacional, como la dimensión estatal del problema. En sus palabras:

En tanto estado suspendido, ¿ha perdido Yugoslavia su peso en mayor medida en el eje de lo nacional, o de lo estatal? ¿Proviene el déficit de estatalidad nacional en mayor medida del exceso de intensidad nacional, o de la falta de estatalidad?¹⁹

De acuerdo a Đinđić, el problema de la “dimensión interior” de Yugoslavia y del estatuto problemático de su estatalidad nacional nos conduce inmediatamente a la

¹⁷ĐINĐIĆ, ZORAN, *Jugoslavija kao nedovršena država*. Belgrado: Biblioteca Nacional de Serbia, Fondo Dr. Zoran Đinđić, 2010, 1.

¹⁸ Íbid., 2.

¹⁹ Íbid., 3.

pregunta por la comunidad política que es condición de ese Estado nacional, entendiendo al Estado como “la instancia que expresa la existencia de dicha comunidad en el modo de lo político”.²⁰ El autor se interroga:

¿Poseen en verdad las naciones agregadas en el Estado yugoslavo supuestos para ser una comunidad política? De ser positiva la respuesta a esta pregunta, serían necesarios significativos cambios jurídico-estatales. La alternativa es simple: la identidad política de la comunidad política es indivisible; pertenece a Yugoslavia o a los Estados republicanos. Si pertenece a los Estados republicanos —tal como es el pensamiento dominante hoy— entonces es claramente necesario derivar abiertamente las consecuencias de dicha decisión, y plantear en el orden del día una pregunta por la formación real, y no ambigua como hasta ahora, de los Estados nacionales.²¹

Đinđić propone un ejercicio de reflexión que atienda a la forma, no al contenido, del Estado yugoslavo. “La discusión de su constitución política”, sostiene, “es una discusión sobre las condiciones institucionales de *aparición* de aquella experiencia social que nos permitiría definitivamente cerrar la pregunta por el sentido de Yugoslavia”.²²

El estatuto problemático de Yugoslavia como Estado nacional es entonces puesto en cuestión no sólo por el lado de lo nacional, sino también y ante todo por el lado de lo político. ¿El origen de tal perturbación, según el autor? El concepto específico que tiene el comunismo de la política, que consiste en una verdadera suspensión de la comunidad política y del Estado nacional:

El reverso de la soberanía metafísica de “la clase trabajadora” es el Estado como “comunidad de trabajadores”. [El Estado] No se constituye

²⁰Ibid., 7.

²¹Ibid., 8.

²²Ibid., 11.

en la comunicación entre diferentes proyectos normativos, sino como “articulación” de “intereses autogestionarios”. Será en vano buscar en nuestra Constitución una especificación de la dimensión *política* de nuestra comunidad. A saber, una determinación del marco político que posibilite la comunicación social sobre qué son en un momento determinado esos famosos “intereses autogestionarios”. La dimensión política está asimilada sin resto en una terminología económica. “El gobierno de la clase trabajadora” es un *perpetuum mobile*, una respuesta que vuelve superficiales todas las demás preguntas.²³

En un contexto en el que *lo nacional* ocupa el centro de las discusiones de la intelectualidad serbia y de gran parte de los debates en toda la federación, el filósofo propone en cambio someter a crítica al Estado yugoslavo atendiendo a *lo político*. Si Yugoslavia no es una comunidad política, sostiene, no es sólo como producto de la heterogeneidad que guarda en su interior; si no es una comunidad política, y como contracara no se constituye en Estado nacional, esto es el resultado ante todo de una perturbación ocasionada por el concepto de política específico del comunismo, que suspende la política como instancia articuladora de la comunidad al consagrar en el poder la “soberanía de la clase trabajadora” y a su representante técnico, el partido.²⁴

En la siguiente sección del trabajo examinaremos en mayor profundidad la manera en que Đinđić piensa el concepto de *comunidad política*, y cuáles son las críticas a la teoría marxista que fundan su rechazo del modelo yugoslavo. Para ello, debemos volver hacia un ensayo anterior, dedicado a discutir el pensamiento de Hobbes y Marx y su papel en la definición de los conceptos políticos modernos.

Schmitt, Hobbes y Marx

²³ Íbid., 12-13.

²⁴ Íbid., 11.

En 1987, Zoran Đinđić publicó un artículo titulado “Comunidad, naturaleza y guerra civil. Hobbes y Marx” en la revista *Filosofía y Sociedad* del Instituto de Filosofía y Teoría Social de la Universidad de Belgrado. En el texto, el autor se proponía realizar examinar el concepto moderno de *lo político* partiendo de la experiencia interpretativa de Carl Schmitt. Señalaba, sin embargo, que su objetivo no era esclarecer el lugar del concepto en la historia, ni mucho menos en la obra Hobbes, sino más bien preguntarse por la medida en que “ese paradigma señala un camino para interpretar nuestro mundo, es decir, nuestra comunidad”.²⁵

Đinđić comenzaba su argumento retomando la idea schmittiana de la distinción última:

Para responder a la pregunta por el criterio formal para distinguir distintos tipos de acción, Schmitt introduce el concepto de “distinción última”, con la cual, en su opinión, se puede iluminar cada una de esas acciones básicas; en el campo moral, tal distinción sería aquella entre bien y mal; en el estético, aquella entre bello y feo; en el económico, aquella entre útil (rentable) e inútil. La ‘distinción política’ específica, la que define la acción política y de esta forma el concepto de lo político, es aquella entre amigo y enemigo.²⁶

De acuerdo al autor, el carácter de la distinción amigo-enemigo resultaba a la vez problemático e iluminador: aunque su condición puramente formal impidiera la determinación de un contenido específico, era precisamente esta insustancialidad lo que señalaba que la clave de lo político en el sentido moderno residía no en valores concretos sino más bien en un mecanismo formal. Al dejar fuera de su definición un contenido concreto, afirmaba el serbio, Schmitt redondeaba un concepto de lo político

²⁵ĐINĐIĆ, ZORAN, “Zajednica, priroda, građanski rat – Hobbes i Marx”, en *Filozofija i društvo*, *Zbornik radova posvećen profesoru Mihailu Markoviću*. Belgrado: Universidad de Belgrado, Vol. 1, (1987): 230.

²⁶Ibid., 230.

que excluía la dimensión de las personas y los valores, dejando fuera nociones como las de “buena vida”, “justicia” o “virtud”, distinguiéndose así de la experiencia antiguo-medieval.²⁷ Era preciso entonces indagar en esta lógica, y su experiencia fundacional era el paradigma hobbesiano, “el cristal para Schmitt en el que la caída de la experiencia tradicional de la política se condensa en una estructura nueva, a saber en la forma del Estado moderno”.²⁸

Como es sabido, en su obra *Leviatán* Thomas Hobbes realizó una construcción conceptual de lo político en base a la contraposición entre “estado de naturaleza” y “estado civil”, preguntándose por el modo en que opera el pasaje del primero al segundo, es decir por la constitución de un número agregado de individuos en una totalidad mediante un pacto por el cual ceden el poder de decisión a un soberano, acto por el cual se constituyen en una comunidad política. De acuerdo a Đinđić, la perspectiva empirista del filósofo de Malmesbury es una de las claves epistemológicas de su ruptura con el pensamiento organicista anterior: es que si la totalidad no es más que la suma de unidades discretas, es preciso formular una pregunta por las condiciones de posibilidad de esa construcción.²⁹ En una época marcada por la caída del consenso teológico, entonces, con una visión que encontraba en la naturaleza de los hombres no la causa de su unión sino la raíz de sus conflictos, era preciso encontrar una solución *técnica* al problema de cómo integrar aquel “pluralismo caótico de voluntades individuales”.³⁰ De allí la necesidad de fundar una ciencia política, tarea que Hobbes había tomado con toda sistematicidad.

Desde la perspectiva de Đinđić, lo que la modernidad hobbesiana traía era la pregunta primordial de la teoría social: ¿qué mantiene junta a la sociedad? Se trataba además de un dilema clave en el contexto yugoslavo de la época, marcado por el ascenso de las tensiones interrepublicanas y la puesta en cuestión de aquella unión federal que había comenzado formalmente en 1943. Đinđić leía esta problemática a la

²⁷Ibid., 234.

²⁸Ibid., 234.

²⁹Ibid., 236.

³⁰Ibid., 237.

luz del contexto yugoslavo, a la vez que influido por su propio lenguaje sociológico. Lo que Hobbes había descubierto, afirmaba, era el problema social fundamental que la teoría social sistémica desde Parsons hasta Luhmann denominó “la doble contingencia de la acción”: en una interacción social cualquiera, si *ego* hace depender su acción de *alter*, y lo mismo ocurre a la inversa, ninguna acción es posible, y en este círculo la acción queda indeterminada, es indeterminable. Para que exista la posibilidad de la acción, en cambio, es preciso que haya en el momento de lo singular algo de lo general, una orientación normativa, un consenso implícito que sea la condición indispensable y subyacente de la acción.³¹ Đinđić extraerá este consenso precisamente de la experiencia hobbesiana.

El problema fundacional de la obra de Hobbes es la necesidad de dar una respuesta técnica al diagnóstico de una sociedad que la caída del manto teológico tradicional había dejado atomizada en una pluralidad caótica de individuos, con cada uno sosteniendo sus propias creencias con pretensión de universalidad.³² La solución para esta pluralidad caótica de creencias, sostiene el filósofo serbio, es sólo posible si se alcanza un acuerdo por medio del cual *cada individuo resigna su pretensión de universalidad en virtud del compromiso de que ninguna de estas pretensiones sea reconocida*. Con ese fin el Leviatán, encarnación de este compromiso, se constituye en garante de la separación entre *lo público y lo privado*³³, levantando un marco

³¹LUHMANN, NIKLAS, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1998.

³²Es importante aquí señalar que el serbio plantea la pluralidad desorganizada del estado de naturaleza explícitamente como una guerra de *creencias*, no de *pasiones*, pues esta última por ser no entrañaría una incompatibilidad radical con la formación de la comunidad.

³³En el capítulo 42 de *Leviatán*, el problema de la separación entre lo público y lo privado es introducido por Hobbes muy claramente a propósito del permiso de Naamán: “Podemos afirmar que cuando un súbdito, como era Naamán, es compelido en la obediencia a su soberano, y lo hace ya no de acuerdo con su propio entendimiento, sino según las leyes de su país, esta acción no es suya, sino de su soberano...”. Siguiendo la lógica autor-actor presentada en el capítulo 16, Hobbes conseguía excluir al sirio Naamán y sancionaba así un foro interno. HOBBS, THOMAS, *Leviatán*. Buenos Aires: FCE, 2003, 414.

institucional que permita la circulación no perturbada de las interpretaciones, esencia de una comunidad política moderna.³⁴

El filósofo serbio sostiene entonces que la constitución de una comunidad política exige la implantación de una operación racional: la eliminación del contenido y la primacía de un procedimiento que asegure una circulación no perturbada de las interpretaciones³⁵. Merece la pena atender a su lenguaje: es que, si es cierto que Đinđić aborda el problema de *lo político* a través del legado de Schmitt, no lo es menos que su interpretación de Hobbes está también atravesada por una comprensión de la sociedad en clave comunicativa. Años antes, afirmando que los sistemas autorreferenciales se definen por operaciones reductoras de complejidad, Niklas Luhmann había definido a la *comunicación* como la operación distintiva del sistema de la sociedad³⁶; de forma casi contemporánea, Jürgen Habermas había propuesto una salida de las aporías de la filosofía del sujeto por la vía de una teoría de la acción comunicativa que enlazara mundo de la vida [*lebenswelt*] y práctica comunicativa cotidiana³⁷. En virtud de su formación en Frankfurt y Konstanz, Đinđić no podía sino releer la filosofía política moderna a la luz de estos nuevos aportes para pensar la comunidad política de acuerdo a *una lógica de comunicación entre proyectos normativos contrapuestos*.

Desde esta perspectiva, ¿qué desplazamiento introducía entonces el pensamiento marxista en el concepto de *lo político*, perturbación que se manifestaba también en la interpretación del comunismo yugoslavo? ¿Cuál era el problema estructural que, como vimos, afectaba la dimensión política de Yugoslavia antes que su dimensión nacional?

De acuerdo al filósofo serbio, el problema reside en que la teoría de Marx realiza una doble inversión respecto del paradigma hobbesiano: en primer lugar, una

³⁴ĐINĐIĆ, ZORAN, “Zajednica, priroda, građanski rat – Hobbes i Marx”, *cit.*, 252.

³⁵Ibid., 252.

³⁶LUHMANN, NIKLAS, *op. cit.*

³⁷HABERMAS, JÜRGEN, *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz Editores, 2012,

revaloración de la comunidad originaria frente a la comunidad política, entendiendo a la segunda como forma alienada de organización social; en segundo lugar, y como consecuencia de la premisa anterior, una impugnación de la división entre *lo público* y *lo privado*, es decir entre lo social y lo individual, desdoblamiento que el marxismo interpreta como signo de una sociedad que se organiza en base al trabajo alienado, y que sería preciso superar con el advenimiento del comunismo.^{38 39}

En esta revalorización de una unidad originaria entre lo individual y lo social reside precisamente la distorsión fundamental que según el filósofo serbio introduce el comunismo en el concepto de *lo político*: mediante una inversión del paradigma hobbesiano, la comunidad política se vuelve para Marx un escenario de conflicto que debe superarse, mientras que la comunidad natural es en cambio la sede de la unidad orgánica que el comunismo debe restablecer aboliendo la división de clases.⁴⁰ Como base necesaria de esta inversión, sostiene Đinđić, lo que yace es una forma de ver la sociedad no en tanto proceso de circulación de interpretaciones, sino como el escenario de tensiones científicamente objetivas:

Marx no considera que la sociedad se construya en la interpretación social. Para él, el conflicto entre diferentes creencias es sólo la expresión de relaciones (económicas) no reflexivas fundamentales, de manera que, como afirma el *Manifiesto comunista*, “las ideas sobre la libertad de conciencia y religión son sólo una expresión del triunfo de la libre competencia en el mundo ideológico”.⁴¹

Al invertir el paradigma hobbesiano, la teoría marxista opera una transformación sobre el concepto de comunidad. Al pasar a comprender a esta última como unidad

³⁸ĐINĐIĆ, ZORAN, “Zajednica, priroda, građanski rat – Hobbes i Marx”, *cit.*, 254.

³⁹Ver sobre todo la discusión de Marx con Bauer sobre el concepto de *emancipación*, particularmente en MARX, KARL, *Sobre la cuestión judía*, Prometeo, 2004, Buenos Aires.

⁴⁰ĐINĐIĆ, ZORAN, “Zajednica, priroda, građanski rat – Hobbes i Marx”, *cit.*, 255.

⁴¹*Ibid.*, 256.

orgánica que debe ser restituida por medio de la abolición de las clases en el tránsito hacia el comunismo suspende a la política como instancia de integración de la comunidad. Siguiendo esta lógica, que según el serbio se manifiesta también en la interpretación singular del marxismo yugoslavo, el Estado no se constituye entonces como garante de la circulación de interpretaciones, sino como intérprete privilegiado de los intereses sociales. A partir de entonces, su actividad implica por lo tanto la suspensión de aquella división entre *lo privado* y *lo público* que era condición *sine qua non* de la comunidad política en sentido moderno.

Repolitizar el concepto de comunidad

Como hemos visto, Đinđić afirma que podemos rastrear los orígenes de la crisis del Estado yugoslavo en el propio pensamiento marxista, al que el filósofo acusa de introducir perturbaciones en conceptos políticos fundamentales de la modernidad. Según su argumento, en una época como la moderna, signada por la pluralidad de perspectivas, dado que la verdad es objeto de interpretación y es necesario establecer una instancia mayor que garantice la circulación de las interpretaciones, la pregunta articuladora de la comunidad ya no es *qué es la verdad*, sino *quién decide*.⁴² En cambio, al pensar a la sociedad en términos de relaciones económicas no reflexivas, el comunismo vuelve a plantear el dilema en términos de verdad, consagrando al partido como su intérprete calificado e indiscutido. De esta forma, según Đinđić, clausura el interrogante fundamental de *lo político*, interrogante que debemos volver a abrir para indagar en el status problemático de Yugoslavia como Estado nacional.

Así las cosas, el diagnóstico de Đinđić no apunta tanto a las tensiones nacionales como a las distorsiones políticas. En su obra, el análisis de la crisis yugoslava implica una crítica radical del socialismo: si no hay comunidad política que sostenga a Yugoslavia como Estado nacional, afirma, es ante todo porque lo que está ausente es la política en un sentido moderno. Si Yugoslavia no constituye un Estado nacional, no es sólo en virtud de su contenido heterogéneo y de los conflictos nacionales que signaron su historia, sino ante todo de una forma de ejercer el poder

⁴²Ibid., 256.

que pretende suspender a la política como instancia articuladora de la comunidad, para en cambio sustituirla por la organización racional de la producción.

Recuperando el legado hobbesiano y rechazando la inversión que de él realiza la teoría marxista, Đinđić sentó las bases para una crítica radical del régimen comunista que, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, atendía a la dimensión política y no a la nacional como raíz del estatuto problemático de Yugoslavia. Y es precisamente esta atención a lo teórico-conceptual lo que vuelve más singular su obra, que guarda con los lenguajes de su época una relación a la vez representativa y excepcional.

Niklas Luhmann daba al concepto de *sentido*, entendido como una dimensión determinante de los sistemas sociales y psíquicos, una definición eminentemente temporal: el sentido es posible, afirmaba, sólo como actualización permanente de posibilidades en un horizonte temporal, “la unidad de actualización y virtualización, de reactualización y revirtualización”.⁴³ Algo no muy distinto sostenía Reinhart Koselleck sobre el sentido de la historia en la modernidad, caracterizada por la ruptura entre un *campo de experiencia* y un *horizonte de expectativas*.⁴⁴ La obra de Đinđić señala hacia una dirección similar: su comprensión de lo político como un campo abierto, surgido de la caída de las verdades teológicas y de la contingencia de la interpretación, merece ocupar un lugar en la historia del pensamiento por el modo en que da cuenta de la enorme complejidad de una crisis política como la yugoslava, muchas veces interpretada sólo en clave nacional. Así las cosas, si recurrimos a la historia intelectual como trastienda de la escena política visible lo hacemos también para echar luz sobre esa cesura siempre abierta sobre la que se montan las disputas conceptuales, esa dimensión polémica de la sociedad que la obra del filósofo serbio no deja de señalar como un rasgo distintivo, insalvable y necesario de la modernidad.

Bibliografía:

⁴³LUHMANN, NIKLAS, *op. cit.*, 82.

⁴⁴KOSELLECK, REINHART, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.

- DRAGOVIĆ-SOSO, JASNA, *Saviors of the Nation. Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*. Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2004.
- ĐINĐIĆ, ZORAN, "Zajednica, priroda, građanski rat – Hobbes i Marx", en *Filozofija i društvo, Zbornik radova posvećen profesoru Mihailu Markoviću*. Belgrado: Universidad de Belgrado, Vol. 1, (1987): 227-257
- HABERMAS, JÜRGEN, *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz Editores, 2012.
- HOBBS, THOMAS, *Leviatán*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- KOSELLECK, REINHART, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993.
- LUHMANN, NIKLAS, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1998.
- MARX, KARL, *Crítica del Programa de Gotha*. Moscú: Editorial Progreso, 1977.
- MARX, KARL, *Miseria de la filosofía*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1960.
- MARX, KARL, *Sobre la cuestión judía*, Buenos Aires: Prometeo, 2004.
- MARX, KARL y ENGELS, FRIEDRICH, Buenos Aires: *Manifiesto comunista*, Perfil, 1997.
- MIHAILOVIĆ, KOSTA y KRESTIĆ, VASILJE, *Memorandum of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Answers to criticisms*. Belgrado: Ediciones de la SANU, 1995.
- MIRIĆ, JOVAN, *Sistem i kriza*. Zagreb: Globus, 1984.
- PALACIOS, JOSÉ MIGUEL, "Elementos de movilización étniconacional en la obra académica de Vojislav Kostunica y de Zoran Djindjic", *Papeles del Este*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, N.3 (2002):1-14.
- RAMET, SABRINA, *Balkan Babel*. Colorado: Westview Press, 1996.
- RUSSINOW, DENNISON, *The Yugoslav Experiment*. Londres: MacMillan, 1974.

Réflexions autour de la «part des sans-part»: Jacques Rancière à l'épreuve du terrain.

About the "part of no part". Testing Jacques Rancière in the field

Valentine Le Borgne de Boisriou *

Fecha de Recepción: 10 de febrero de 2015

Fecha de Aceptación: 10 de marzo de 2015

Résumé:

Cet article présente une recherche menée en théorie politique, ayant eu pour objet l'analyse des formes contemporaines du politique telles qu'elles se donnent à voir dans les collectifs et les mouvements sociaux émergeant autour de la question de la précarité. La recherche, qui s'appuie principalement sur les travaux de Jacques Rancière, prend place dans un contexte où les compréhensions du politique sont ébranlées, autant en sciences sociales qu'en philosophie politique, par des mouvements sociaux apparus à la fin du vingtième siècle, qui interrogent le sens de la citoyenneté et de la démocratie. À partir d'une enquête de terrain menée en France, auprès de collectifs de sans-papiers, et en Argentine, d'organisations sociales actives dans les quartiers précarisés, on avance l'hypothèse que la place grandissante de la précarité dans les sociétés démocratiques crée de nouvelles formes de mobilisations et de nouveaux types de revendications, lesquelles surprennent le politique et l'obligent à se reformuler. Il s'agit donc de réaliser une étude construite sur les deux plans de l'enquête ethnographique et de l'analyse conceptuelle en philosophie politique, afin d'élaborer entre eux un dialogue à même d'offrir un nouvel éclairage à ces lignes de recherche.

Mots clés:

Rancière, Part des sans-part, conflit, citoyenneté, précarité.

Abstract:

This article presents a research conducted in political theory, which subject is the analysis of contemporary forms of politics, as they are given to see in collectives and social movements emerging around the issue of precarity. The research, which is based mainly on the work of Jacques Rancière, takes place in a context where political understandings are shaken, as much in social science as in political philosophy, by social movements that emerged in the late twentieth century, that question the sense of citizenship and democracy. From a field investigation conducted in France, with undocumented people organized in collectives, and Argentina, with social organizations actives in precarious neighborhoods, it is speculated that the growing role of precariousness in democratic societies creates new forms of mobilization and new types of claims, which surprises the political and forced him to reformulate. This study is developed on the two planes of the ethnographic investigation and conceptual analysis in political philosophy, to create a dialogue between them that can offer new investigation lines of the proposed questions.

Keywords:

Rancière, Part of no-part, conflict, citizenship, precariousness.

* Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Correo electrónico: valentinedeboisriou@gmail.com

La recherche empirique qui donne lieu à cette recherche est une étude de cas, menée avec des techniques qualitatives², à partir de deux sujets d'enquête : un collectif de sans-papiers parisiens, le « neuvième collectif de sans-papiers », engagé dans la lutte pour la régularisation des sans-papiers et la modification des lois migratoires françaises, créé après l'une des premières grandes mobilisations publiques de sans-papiers, en 1994, et une organisation territoriale principalement active dans la ville et la banlieue de Buenos Aires, mais également dans différentes provinces du pays, le *Frente de Organizaciones en Lucha* [Front d'Organisations en Lutte], héritier des mouvements *piqueteros* qui émergent dans la société argentine à partir de la fin des années 1990. Notre étude s'est particulièrement concentrée sur un mouvement formant partie de ce front, le Mouvement de Travailleurs Norberto Salto, et une assemblée de femmes boliviennes, habitantes de la villa 20, dans le quartier de Lugano, à la frontière de la ville de Buenos Aires et de sa banlieue. En 2013, le FOL regroupait un peu plus de quatre cent personnes, dans plusieurs municipalités de la ville de Buenos Aires et sa banlieue et quelques villes de province. Il y développe des activités dirigées vers le quartier (garderies pour enfants, cantines populaires, coopératives de travail, groupes d'entraide sur les questions de genre et de violence conjugales), ainsi que des mobilisations visant à interpeller les différents niveaux de l'administration.

À partir du cas des collectifs de sans papiers en France et de celui des organisations de quartier situées dans les banlieues de Buenos Aires, on montrera que ces cas sont paradigmatiques d'un mouvement politique « venu d'en bas » que l'on cherchera à saisir à partir de la notion de subjectivation politique développée dans l'œuvre de Jacques Rancière. Les deux cas pris en compte dans cette recherche, autant

² Les techniques utilisées dans cette recherche ont été principalement constituées de séjours d'observation participante, et du recueil de récits de vie. Quand cela a été possible, les récits de vie ont été répétés, plusieurs années de suite, avec les mêmes personnes, de façon à les approfondir et à pouvoir observer leurs variations.

celui des mobilisations de sans-papiers que celui des organisations de quartier dans la banlieue de la capitale argentine, ont montré nombre de différences mais également certaines pistes de lectures communes au sujet, notamment, des stratégies de résistance face aux assignations identitaires et de perspectives sur la question de la citoyenneté. La perspective adoptée ici, celle d'une recherche en philosophie politique contemporaine attentive aux questions proposées par le travail empirique nous a conduit à élaborer, une reprise de présupposés que nous souhaiterions voir prendre la forme d'une enquête sur les horizons dévoilés par les occurrences politiques manifestées par des sujets dissensuels, désidentifiés, pris dans un rapport conflictuel aux États. Ceci devra nous permettre de proposer, à partir des travaux de terrain, une approche de la reformulation du politique en tant que processus d'émancipation sans fin orienté par l'égalité.

Ceci impliquera que l'on s'intéresse au concept ranciérien de "part des sans-part" et que l'on examine la façon dont les mouvements de quartier en Argentine ainsi que les collectifs de sans-papiers peuvent, ou non, présenter les conditions d'un sujet politique en construction. On élaborera une synthèse des résultats apportés par les enquêtes de terrain menées en Argentine et en France en ce qui concerne le rapport de ces mouvements sociaux au pouvoir. Pour ce faire, nous reprendrons tout d'abord les différents types de rapport à l'institution que mettent en jeu ces mouvements, et dont nous avons analysé les enjeux et les conséquences sous plusieurs aspects. Notre souci, dans cet article, sera celui de leur articulation, de la question des lignes pouvant être tracées entre un certain type de manifestation du dissensus dans l'espace public, et les sphères de gouvernementalité, ceci devant nous permettre d'échapper à la fois à la tentation du « tout est politique » et à une vision contemporaine de la politique des multitudes pensées sur un mode métapolitique, comme le nom de la puissance qui anime le tout. Il s'agira donc de déchiffrer un certain rapport au pouvoir construit par les mouvements tels que ceux que nous avons étudiés ici, qui nous invitera alors à réaffirmer l'intérêt de leur lecture à l'unisson, et à ouvrir encore un peu plus notre spectre d'analyse.

La question de l'égalité, appréhendée par la philosophie contemporaine française à partir du dernier quart du vingtième siècle, à travers une mise en perspective de la position de Jacques Rancière et de ses contemporains, qui sont parfois ses interlocuteurs, conduit à une reformulation de ces lignes de recherche à partir de la notion du commun. Cet article fait appel à Jacques Rancière et à ses contemporains, dans la mesure où il considère qu'un corpus d'auteur contemporains se définit autour d'une certaine pensée de la politique démocratique contemporaine. Ce que l'on entend par « contemporain », particulièrement en philosophie politique. Se rapporte à une époque que Rancière caractérise comme celle « la fin des grands récits ». Or, ce corpus d'auteur, malgré les divergences que l'on peut y observer, a pour dénominateur commun la persistance de la perspective émancipatoire, malgré cette fin des grands récits. En d'autres termes, il s'agit de savoir comment penser l'émancipation en s'écartant de la feuille de route qu'avait constitué, jusqu'alors l'orthodoxie marxiste.

Il faudrait donc déterminer dans quelle mesure une pensée de la politique démocratique habitée par l'horizon de l'émancipation peut être pensée actuellement. Cette perspective est, postulons-nous, bordée par deux limites : tout d'abord, cette « fin des grands récits » dont parle Rancière. Ensuite, la tendance qui voudrait voir la politique partout, en tout temps, la « politique des multitudes ». Il s'agira plutôt, pour nous, de chercher, à travers différentes occurrences politiques dont nous avons analysé deux exemples dans cet article, quel est le commun qui relie ces expériences. Loin de se satisfaire ou de rechercher le caractère morcelé, fragmenté, épisodique, des occurrences politiques, il faut au contraire – c'est la proposition de Jacques Rancière, que nous reprenons à notre compte - trouver les moyens permettant de les réunir, c'est-à-dire, non d'effacer leur écart mais que leur mémoire, leur écho, puisse se prolonger jusqu'à atteindre l'occurrence suivante, ou que par des effets de déplacement, de résonance, les expériences d'un certain espace puissent déborder et éclairer d'autres lieux, d'autres temps.

Dans ce cadre, la notion de sans-part, que l'on doit à Jacques Rancière, nous a paru pouvoir former la base d'une analyse de la façon dont les mouvements analysés dans cette recherche s'articulent aux pouvoirs. Tout d'abord, parce que le sens donné par Rancière à cette notion recouvre les développements présentés au sujet des « mouvements de sans », avec une approche qui cherche résolument à échapper au misérabilisme autant qu'à la disqualification de ces mouvements par les arguments du clientélisme, de l'humanitarisme. Ensuite, parce que la signification politique des sans-part nous permettra d'aborder la liaison des deux mouvements étudiés dans une perspective démocratique commune.

Il s'agit avant tout de définir ce que ne veut pas dire « part des sans-part ». Rancière explicite ce point dans différents entretiens : tout d'abord, il détermine dans un entretien réalisé par Yves Sintomer, pour l'ouvrage *La xénophobie en banlieue, effets et expressions* que la part des sans-part « n'est pas la considération généreuse des exclus »³. Ceci nous renvoie alors directement aux développements de nos recherches consacrés aux sans-papiers. On a examiné, en effet, la façon dont les mouvements de sans-papiers ont opéré un saut qualitatif important lorsqu'ils ont fait évoluer les modes d'expositions et les niveaux de revendication présentés par leurs incursions dans l'espace public. Là où le registre de la grève de la faim, l'exposition des corps souffrants et des familles en détresse semblait ne pas laisser le mouvement se déprendre du registre humanitaire, les grèves des travailleurs sans-papiers, la dénonciation de l'usage du travail des sans-papiers, les travaux autour de la présence fonctionnelle des sans-papiers sur le territoire, entre autres motifs d'organisation, ont permis de faire apparaître une nouvelle figure liée cette fois au tort.

Dans un autre entretien, publié en espagnol dans la revue Archipiélago, Rancière précise que, si la part des sans-part « ne veut pas dire “ la part des exclus “ », la politique n'est pas non plus « l'irruption des exclus »⁴. Dans la suite de cet entretien, Rancière évoque la figure du « précaire », qui dans l'ouvrage de Hardt et

³ Jacques Rancière, *Et tant pis...* op. cit, page 193.

⁴ Jacques Rancière, *ibid.* Page 490.

Negri, *Empire*, « occupe la place du prolétariat ». Rancière va par la suite nuancer cette position à partir de la redéfinition de la forme d'intégration/inclusion mise en œuvre par la part des sans-part. Cependant, avant d'aller plus avant dans la réflexion autour de cette intégration/inclusion, il faut relever ici l'insistance de Rancière sur ce que ne signifie pas la part des sans-part : « elle est celle d'un sujet politique, et un sujet politique ne peut jamais être identifié d'emblée à un groupe social »⁵. Il découle de cela qu'

« Un sujet politique, ce n'est pas un groupe qui prend conscience de lui-même, se donne une voix, impose son poids dans la société. C'est un opérateur qui joint et disjoint les régions, les identités, les fonctions, les capacités existant dans la configuration de l'expérience donnée, c'est-à-dire dans le nœud entre les partages de l'ordre policier et ce qui s'y est déjà inscrit d'égalité, si fragiles et fugaces que soient ces inscriptions »⁶.

Il faut donc faire un usage attentif de la notion de part des sans-part, ainsi que celle du tort qui lui est liée. Il est tentant, en effet, d'associer d'emblée les figures des exclus à celle des sans-part, et tout conflit à l'articulation d'un tort, ce qui a pu être le fait de la fascination pour les marges propres à certaines lectures hâtives des mouvements de sans.

Le même enthousiasme analytique qui voudrait voir dans les mouvements de sans-papiers des mobilisations contre l'État, des para-politiques résolument en-dehors de l'État, a voulu voir dans l'émergence des mouvements de quartiers en Argentine des enclaves d'autogestion. Cela s'est particulièrement vérifié, bien qu'il s'agisse de mouvements qui, s'ils se sont croisés un moment, ont cependant développé des contours bien différents, de même qu'ils ont connu des destins divergents, avec le cas des assemblées de quartier dans la ville de Buenos Aires, au plus fort de la crise

⁵⁵Jacques Rancière, *ibid*, page 490

⁶ Jacques Rancière, *La Mésestence*, op.cit. page 65

inaugurée en décembre 2001. Cela veut-il dire pour autant que toute perspective politique doive être niée à ces mouvements ? Pour nous, leur analyse en termes de mouvements capables de formuler des pistes pour un contre-pouvoir doit passer par plusieurs niveaux analytiques, qui reprendront ici les balises posées par Jacques Rancière pour qui, rappelons-le, si la notion de mouvement social doit être critiquée, c'est que

« Si elle a le mérite de désigner un pouvoir d'intervention de ceux qui ne sont pas qualifiés à intervenir dans le champ de la science, de l'expertise, etc., elle a aussi le défaut de réintroduire le partage, en posant cette intervention comme extérieure au politique, et comme la vérité de ce dernier. Il faut dire au contraire : ce que l'on appelle mouvement social, c'est proprement de la politique, et il faut le penser comme directement politique »⁷.

Ces développements de la pensée de Jacques Rancière semblent donc délimiter les deux lignes entre lesquelles la pensée de mouvements tels que ceux qui ont été convoqués dans cette recherche peut s'articuler en lien à l'émancipation. D'une part, il faut éviter de restreindre ces mouvements à leur manifestation dans l'espace social, mais prêter attention à leur dimension politique. Cependant, d'autre part, et alors que Rancière lui-même met en garde contre la tentation du « tout est politique », il faudra analyser la portée, les conditions d'apparition et de développement de ces mouvements, afin de bâtir une pensée de la politique émancipatoire reposant sur les expériences de mobilisation contemporaines sans pour autant les travestir. Ces lignes cependant sont parfois difficiles à discerner, peut-être même poreuses, puisque, devine le lecteur de Rancière, il s'agit d'une pensée en mouvement, qui adopte la mouvance de l'époque contemporaine. Cependant, cette distinction que nous avons évoquée au sujet de la notion de sans-part, à l'instar des exigences posées par la

⁷ Jacques Rancière, *Et tant pis...*, op. cit. page 122

catégorie de sujet politique et de subjectivation politique que nous verrons plus loin n'entre pas, comme cela pourrait être perçu au premier abord, en contradiction avec la volonté de Rancière de considérer le caractère politique des mouvements sociaux. Il s'agit plutôt, croyons-nous, d'un double défi, cherchant à la fois à comprendre les manifestations du dissensus sur la scène contemporaine, et à articuler une théorie politique démocratique à même de lier les différents et multiples soubresauts de l'espace politique conflictuel. Il s'agit donc, pour une pensée des mouvements sociaux dissensuels inspirée de Jacques Rancière, d'allier la générosité de la prise en compte des manifestations de la politique à l'exigence de leur analyse critique.

Le cas des mouvements de sans-papiers est paradigmatique de cette tension qui habite la pensée politique de Jacques Rancière. Tout particulièrement en ce qui concerne l'immigration au sens large, et les mouvements de sans-papiers en particulier, la pensée de l'auteur semble ne pas parvenir à se fixer tout à fait. Peut-être pourrait-on ici avancer l'hypothèse que Rancière souhaiterait voir les mouvements de sans-papiers prendre la forme d'un sujet politique –encore faudra-t-il définir cette forme – mais que, malgré ses tentatives, ces mouvements restent toujours liés à une demande propre, aussi légitime soit-elle. Ainsi, pour Rancière, l'écueil sur lequel butent les mouvements de sans-papiers est leur incapacité à rendre compte, non seulement de leur propre mouvement, mais aussi – et surtout – de la structure de la société elle-même.

Cependant, lorsque Rancière estime que « dans le cas des sans-papiers, il ne s'agit que de mouvements qui vont rendre visible ce qu'ils font, mais ne peuvent rendre visible la structuration de la société elle-même ⁸», il nous semble qu'autant les recherches menées en sciences sociales ces dernières années que les travaux de terrain mis en œuvre dans cette thèse permettent de considérer que cette limitation de la portée des mouvements de sans-papiers opérée par Rancière n'est pas effective. Cela a pu être le cas dans les premières années du mouvement, lorsque la grève de la faim était le principal mode d'action utilisé par les sans-papiers. Cependant, les évolutions

⁸ Ibid, page 203.

du mouvement ont diversifié les fronts sur lesquels il fait porter sa lutte, et par conséquent ses modes d'intervention : de la question des enfants scolarisés et de leur famille à celle du travail, les sans-papiers ont pu mobiliser les acteurs de l'éducation nationale et les syndicats majoritaires français, comme on l'a vu avec la campagne menée par la CGT autour du travail des sans-papiers, que celui-ci s'effectuent dans les domaines de la construction, de la restauration ou des services à la personne. En outre, les travaux menés, par exemple, par Didier Fassin et Emmanuel Terray ont permis de dévoiler, à partir du support offert par les luttes de sans-papiers, le caractère structurel de l'emploi des sans-papiers, et la « mauvaise foi » qui caractérise le traitement de la question par l'Administration. L'un des enjeux d'une réflexion de cet ordre, consistera donc à analyser dans quelle mesure le mouvement des sans-papiers ne rend visible que lui-même, comme le suggère Rancière, ou au contraire, dévoile les lignes d'un partage inégal de la société.

Comment penser la construction d'un sujet politique incarné par les sans-papiers ? Ces mouvements ont été analysés, ces dernières années, dans la perspective d'une « citoyenneté transnationale ». Ce fût le cas, par exemple, d'Etienne Balibar, dans un texte empathique écrit en 1997, à l'occasion d'une manifestation de soutien aux sans-papiers qui, un an auparavant, avaient occupé l'église Saint-Bernard⁹. L'auteur y soulignait les apports des mouvements des sans-papiers : en autres considérations sur la redéfinition de la citoyenneté que nous partageons et que nous exposerons dans quelques lignes, il soulignait le fait qu'« ils ont contribué à donner à l'activité politique cette dimension transnationale dont nous avons tant besoin pour ouvrir des perspectives de transformation sociale et de civilité dans l'ère de la mondialisation ». D'autres analyses se sont organisées autour de la question de l'Europe, et du statut des étrangers intra et extra communautaires dans l'Union. Ces travaux insistent sur l'utilisation, par les organisations de migrants, des statuts européens pour se défendre et sur les espoirs que représente un tel espace pour

⁹ Etienne Balibar, « Ce que nous devons aux sans-papiers », discours prononcé en mars 1997 au cours d'une manifestation organisée par la Société française des réalisateurs

accéder à la reconnaissance politique de la présence sur l'ensemble des territoires. Ceci valant non seulement pour les étrangers européens, mais, par extension, pour les immigrés extra communautaires¹⁰.

Cette thèse s'est concentrée pour sa part sur le motif des mobilisations menées par les sans-papiers, les modes adoptés dans leur déroulement, et les effets de ces jeux de pouvoirs que nous avons analysés sur la notion de citoyenneté, dans la perspective d'une reformulation du politique. En ce sens, notre travail de terrain a permis d'interroger sous plusieurs aspects la question du rapport politique introduit par les mouvements de sans-papiers. Nous garderons ici à l'esprit l'exigence formulée par Jacques Rancière, d'une non-identification à soi du groupe mobilisé.

Les différentes occurrences des mouvements de sans-papiers nous ont tout d'abord interpellées dans leur multiplicité. Sans que l'on puisse parler de mouvement unifié, ni constitué, nous nous sommes attachés dans cette thèse à montrer la façon dont, depuis les premières mobilisations de sans-papiers dans les années soixante-dix, les modes d'apparitions des collectifs de sans-papiers se sont construits, complexifiés, densifiés. De l'apparition de corps souffrants interpellant le manque d'humanité de l'État, à la grève des travailleurs sans-papiers, il s'agit en effet d'un registre qui a évolué dans le sens d'une confrontation, d'un rapport de force faisant appel à des axes dont la puissance d'interpellation s'est fait toujours plus nette. Il s'agissait donc, dans la lignée de Jacques Rancière, de déterminer les termes et les enjeux de cette interpellation du pouvoir par les mouvements de sans-papiers.

Nous l'avons vu, la simple imposition du terme « sans-papiers » remplaçant ainsi celui de clandestin était en soi une prise de position, renforcée par la multiplication des registres. Si l'on revient à l'article de Balibar cité précédemment, « ce que nous devons aux sans-papiers serait une interpellation des frontières de la

¹⁰ Sur cette question, voir par exemple : Christophe Bertossi, *Les frontières de la citoyenneté en Europe*, Paris, l'Harmattan, 2001 ; par contraste, sur le cas des sans-papiers aux Etats-Unis : Sébastien Chauvin, « En attendant les papiers, l'affiliation bridée des sans-papiers aux Etats-Unis », *Politix*, n°87, 2009 ; et sur le cas du Québec : Micheline Labelle et François Rocher, *Contestation transnationale, diversité et citoyenneté dans l'espace québécois*, Montréal, PUQ, 2004.

démocratie. Les revendications qui se font entendre depuis l'extérieur de la communauté nationale définie dans les termes de la police, font entendre la voix du *démos*, et dévoile son absence de coïncidence avec lui-même. En ce sens, les mouvements de sans-papiers font en effet apparaître la part surnuméraire de la communauté citoyenne. Ces absents du compte qui manifestent pourtant l'effectivité de leur présence, renouvellent les contours de l'activité démocratique, dévoilent de la sorte que la citoyenneté n'est ni un statut, ni une institution mais une pratique, pouvant être prise en charge par « n'importe qui ».

Il s'agit, rappelons-le, d'un mouvement non unifié, se manifestant par soubresauts, à la faveur d'occurrences qui se produisent le plus souvent lorsque l'ordre policier se resserre à leur désavantage. La période prise en compte par nos travaux de terrain a permis d'enquêter sur deux d'entre elles : la mobilisation du 9^{ème} collectif de sans-papiers, d'abord autour de la réforme du Ceseda, puis dans le cadre général de la présidence de Nicolas Sarkozy, et l'épisode, bref et intense, des exilés tunisiens après la crise tunisienne. Ces deux occurrences ont permis de vérifier les hypothèses avancées par Balibar : ces sujets concrets, ayant certes leurs contextes, leurs histoires et leurs besoins propres, font apparaître dans leur mobilisation au cœur de l'espace public une question, qui se « transmet, insiste au cœur de la Cité ». Quelle est la validité des frontières ? Peut-il exister deux ordres de circulation, l'un, relâché, distendu et poreux, s'appliquant aux marchandises et aux citoyens autorisés, et l'autre, maillé, hérissé de contrôles, s'opposant aux mouvements des populations indésirables ? Jusqu'à quel point cet ordre peut-il maintenir en lui-même l'invisibilisation des populations maintenues en marges de sociétés qui font cependant appel à leur force de travail sans être ébranlé à son tour par l'obsédante question de l'égalité ?

Il est enfin apparu, autant dans l'observation de ces mobilisations que dans les entretiens biographiques, que la puissance d'interpellation du pouvoir par les mouvements de sans papiers vient du lieu même de son énonciation, et du basculement qui se produit alors. Une manifestation de sans-papiers dans les rues des villes revêt, pour le pouvoir, les atours d'un scandale. L'exposition de la clandestinité

ayant le pouvoir performatif de la réduire à néant, les sans-papiers mobilisés rappellent alors que le roi est nu. S'ils ne sont pas parvenus, depuis plusieurs années, à obtenir de nouvelles régularisations massives, ni à arrêter le cours des expulsions quotidiennes, leur force de mobilisation collective s'exprime dans le fait que ni les manifestations, ni les occupations de bâtiments publics réalisées par des sans-papiers ne donnent lieu à leur arrestation. En outre, les membres du 9^{ème} collectif témoignent du fait que, lorsque des membres sont arrêtés individuellement, la mention de leur appartenance au collectif et la pression exercée par celui-ci permettent d'obtenir leur libération. Il semblerait donc bien qu'à son corps défendant, lorsqu'il les laisse se manifester, le pouvoir doive accepter l'expression du dissensus qu'introduisent les mouvements de sans-papiers dans l'espace politique, forcé ainsi de laisser se jouer une scène de pouvoir démocratique qui vient, croyons-nous, ébranler l'ensemble des restrictions et des différenciations par lesquelles l'ordre policier tente d'étouffer la poussée du politique. Cela constitue, pour nous, l'un des principaux effets sur le pouvoir des mouvements de sans-papiers. Ces manifestations à priori improbables de l'excédent des espaces démocratiques les forcent à entendre, à défaut de les avoir écoutées, leur part d'inaudible, celle par laquelle, d'une part, le partage des rôles et des espaces se maintenait, et voit alors vaciller l'équilibre de la division entre citoyens et clandestins, et celle d'autre part, qui fondait l'ordre même de cet espace, l'État démocratique, dont l'on découvre soudain, à la faveur d'une grève de sans-papiers, qu'il s'appuie sur ses non-dits pour maintenir son efficacité productive.

Pour sa part, l'articulation avec le pouvoir des organisations territoriales de quartiers argentins a été l'objet de nombreuses recherches au cours des dernières années. Elle a été analysée en profondeur dans un ouvrage collectif, *La Huella piquetera*, dirigé par Sebastian Pereyra, German Perez et Federico Schuster¹¹. Dans cet ouvrage, les auteurs constatent que les études portant sur la conflictualité sociale en Argentine se sont, pour la plupart, concentrés autour de deux formes principales.

¹¹ Sebastián Pereyra, Germán Pérez y Federico Schuster. *La huella piquetera*. La Plata, Al Margen, 2008.

D'une part, des études de cas, menant à bien de minutieuses analyses de terrain, attentives aux transformations de la citoyenneté et aux nouvelles formes de socialisation politique reposant sur un ancrage territorial ; d'autre part, des études consacrées aux transformations du péronisme, orientées vers l'analyse des institutions, les évolutions des demandes adressées au système politique, aux partis et aux syndicats. Dans ce contexte, *La Huella* se donne alors pour objectif de rechercher dans quelle mesure, dans le contexte de crise auquel elles sont confrontées et dont elles sont les protagonistes,

« les organisations piqueteras parviennent former de nouveaux sujets politiques, capables de redéfinir des aspects centraux de l'ordre politique, tels que les modes de représentation, les processus de légitimation, et la fonction de l'État en tant qu'agent d'intégration sociale. Mais encore, si l'on considère le développement des organisations de chômeurs en tant qu'acteurs socio-politiques fondamentaux quant au processus de mobilisation, comment peut-on redéfinir les relations entre participation politique élargie, délibération assembléiste, représentation politique et processus de prise de décision face à l'effondrement du système politique traditionnel dont la crise de 2001 a été la manifestation la plus profonde ? »¹².

Après l'analyse du mouvement piquetero et de ses évolutions à partir du cas d'une organisation de quartier, tout en cherchant à découvrir, à partir d'enquête de terrain, les impacts de la mobilisation sur la production d'identités dissidentes permettant de répondre aux assignations identitaires, puis les effets sur la citoyenneté de la mobilisation des quartiers précaires argentins, nous avons cherché à discerner la forme démocratique conflictuelle qui se devine avec ces mouvements. Encore une fois, il ne s'est pas agi pour nous d'opérer une opposition entre l'État, d'une part, et

¹² Ibid, page 18. Traduction par nos soins

« les marges » de l'autre, sur un modèle qui voudrait voir la classe « élue » entrer dans un rapport de force pour le faire basculer. Cependant, il faut souligner que c'est bien cette logique marxiste qui sous-tend les orientations du mouvement étudié dans cette thèse.

Cette perspective de l'État contre les marges, que dès les premiers temps de cette thèse nous avons écartée pour lui préférer une analyse en termes de « part des sans-part », aurait par ailleurs été difficilement soutenable dans le temps. En effet, si les organisations territoriales, et principalement les Mouvements de Travailleurs Sans-emploi ont pu, dans les premiers temps, être inspirés par des figures telles que les mouvements zapatistes mexicains, ou la théorie de la non prise du pouvoir propre à John Holloway, tout en continuant, comme c'est le cas du FOL, à soutenir une doctrine marxiste, l'évolution des relations des organisations de quartier au pouvoir, de 2000 à nos jours, est marquée par plusieurs changements. Alors que s'achève cette recherche, on constate une tendance des organisations à se regrouper de façon de plus en plus massive, afin de constituer des organisations multisectorielles, et, en outre, les derniers mois de 2013 ont été marqués par la scission de l'une des principales organisations territoriales, le Front Populaire Dario Santillán. Le FPDS a constitué, en parallèle à ses activités dans les quartiers, une organisation destinée à déplacer la querelle sur le terrain électoral. C'est également, en 2014, la trajectoire suivie par le FOL.

Ainsi, ce n'est pas dans ces termes que nous avons souhaité orienter notre recherche, ces questions devant en effet faire l'objet d'une étude particulière. Nous nous sommes confrontés à la question de déterminer comment ces mobilisations, par leurs formes, par les lieux depuis lesquels elles s'énoncent, peuvent modifier l'espace politique dans son ensemble, tout en cherchant à ne pas figer l'ensemble des acteurs dans un rapport de confrontation, ni à isoler les mouvements de quartier dans leur marginalité. En outre, ceci aurait eu pour conséquence d'introduire une méprise quant à la notion de sans-part telle que la définit Jacques Rancière. Pour l'auteur, il n'y pas de sujet qui, d'emblée, par avance, incarne les sans-part, puisque « les parties ne

préexistent pas au conflit qu'elles nomment et dans lequel elles se font compter »¹³. Ainsi, si « prolétaire » a longtemps été le nom sous lequel se jouait le conflit politique, ce n'est pas le seul à pouvoir manifester le tort. En outre, cette spécification de la part des sans-part opérée par Jacques Rancière a des conséquences importantes quant au type de rapport politique construit sur cette base : dans la mesure où les parties ne préexistent pas à l'articulation du tort, celui-ci, une fois exposé, ne saurait être résolu par un accord entre les parties. Rancière explique ce point par le fait que le tort n'arrive pas par accident à telle ou telle entité, mais que l'existence des sujets repose sur la manifestation de ce tort. Pour Rancière, ce tort infini, ne peut être réglé, puisqu'il est le mode selon lequel s'exprime le passage de la lutte pour l'affirmation de l'égalité – ou plutôt, de la lutte que révèle l'affirmation de l'égalité. Il peut, cependant, être traité, et le traitement du tort est alors la modification de l'ordre sensible afin de reconfigurer les modes du *faire*, du *dire*, de l'*être*.

Afin de construire la scène sur laquelle va se jouer le conflit, il s'agit donc plutôt, dans cette perspective, de s'intéresser aux déplacements de la question politique mis en jeu par ces mobilisations. La rupture introduite par la manifestation de la part des sans-part, qui croyons-nous, se produit dans les mobilisations territoriales en Argentine, conduit à reconfigurer l'espace politique. Rancière le définit ainsi :

« L'activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu : elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit »¹⁴.

¹³ Jacques Rancière, *La Mésestence*, op.cit, page 49.

¹⁴ Ibid., page 53

Au delà des questions convoquées par les différentes articulations des organisations territoriales et du pouvoir argentin, on voit donc que l'un des apports fondamentaux de celles-ci à la pensée des espaces politiques conflictuels est cette introduction de discours venus de zones de la société argentine qui n'avaient pas été entendu comme tels jusqu'alors. L'un des principaux axes de la négation de cette politicit  des organisations territoriales, le clientélisme, était en effet presque parvenu à dissimuler l'activité intense des quartiers populaires derrière le masque du gros animal nourri de plans et d'aides sociales. Cette prise de parole des habitants des quartiers précaires de la banlieue de Buenos Aires ne doit cependant pas être comprise comme une prise de parole depuis ces quartiers, pour ces quartiers, comme le laisse entendre une certaine pensée de la marge, d'une part, et un large spectre de politiques clientélistes élaborées sur cette base, de l'autre. Il ne s'agit pas, nous rappelle Ranc re, de donner une voix à un *ethos* collectif. Il s'agit plutôt de faire apparaître la multiplicité des fractures introduites par le litige au cœur d'expériences singulières dans lesquels, soudain, les identités ne recouvrent plus les appartenances. Les ouvriers débattent, organisent des coopératives qu'ils entendent gérer eux-mêmes. Des femmes boliviennes considèrent qu'elles sont plus aptes que des fonctionnaires à identifier les problèmes de leur quartier. A travers ces expériences se produit le détournement des destins que Jacques Ranc re nomme subjectivation politique.

Bibliographie:

Abensour Miguel, *La démocratie contre l'État, Marx et le moment machiavélien*, Paris, Éditions du Félin, 2004.

Balibar Etienne, *La proposition de l'égaliberté*, Paris, PUF, 2010

Balibar, Etienne, *Les frontières de la démocratie*, Paris, La Découverte, 1992, p.4

Bertossi Christophe : *Les frontières de la citoyenneté en Europe*, Paris, l'Harmattan, 2001

Chauvin Sébastien, « En attendant les papiers, l'affiliation bridée des sans-papiers aux Etats-Unis », *Politix*, n°87, 2009

Pereyra Sebastián, Pérez Germán y Schuster Federico. *La huella piquetera*. La Plata, Al Margen, 2008.

Honneth Axel : *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2000

Labelle Micheline, Rocher François, *Contestation transnationale, diversité et citoyenneté dans l'espace québécois*, Montréal, PUQ, 2004

Lazerri Christian, « Pourquoi se révolte-t-on: identité, intérêt, action ». *Revue du Mauss*, 2009/2 n.34, p. 165-188.

Lazerri, Christian, « Reification et reconnaissance, une discussion avec Axel Honneth » *Revue du Mauss*, 2011/2, (n.38) p259-285.

Negri Toni, Hardt Michel : *Empire*, Paris, Exils, 2000

Nordmann Charlotte, Boudieu/Rancière, *la politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam, 2006

Quirós Julieta, *El porqué de los que van*, Buenos Aires, Antropofagia, 2011.

Quirós, Julieta, "Movimientos piqueteros, formas de trabajo y circulación del valor en el sur del Gran Buenos Aires", *Anuario de Estudios en Antropología social*, 2006, 151-160

Quirós, Julieta, “Piqueteros y peronistas en la lucha del Gran Buenos Aires. Por una visión no instrumental de la política popular”, *Cuadernos de Antropología Social* n.28, 2008, p.113-131.

Sintomer, Yves (dir.) *La xénophobie en banlieue, effets et expressions*. Paris, L'Harmattan, 2000.

Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009

Rancière, Jacques, *Aux bords du politique* (première édition), Paris, folio, 2003

Rancière, Jacques, *La Mécontente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1995

Svampa, Maristella, *La sociedad excluyente, la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus, 2005

Svampa, Maristella, *Cambio de época*, Buenos Aires, Clacso, 2008

Pereyra, Sebastián et Svampa Maristella, *Entre la ruta y el barrio*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

Vommaro Gabriel, “Diez años de ¿Favores por votos? El clientelismo como concepto y como etiqueta moral”. In Eduardo Rinesi, Gabriel Vommaro y Matías Muraca (comp.) *Si este no es el pueblo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008. P. 141-151.

Vommaro Gabriel:, “El trabajo territorial y comunitario en las organizaciones de trabajadores desocupados: el caso del MTD de Solano”. In Sebastián Pereyra, Germán Pérez y Federico Schuster (comp.) *La huella piquetera*, La Plata, Ediciones Al margen, 2008.

Reseña de *Foucault. El coraje de la verdad.*

Coordinado por Frédéric Gros. Madrid, Arena Libros, 2014.

Traducción de Antonio Sánchez. 1era edición 140 páginas.

Reseña Bibliográfica por Luis Félix Blengino ¹

Fecha de Recepción: 20 de abril de 2015

En la “Situación del curso” correspondiente al del año 1984, *El coraje de la verdad* -segunda parte de la serie *El gobierno de sí y de los otros* y el último dictado por Foucault en el *Collège de France* antes de su muerte ese mismo año-, Frédéric Gros establece las bases de su interpretación filosófica cuando desde el inicio de aquella presentación da cuenta de la “la tentación evidente de leer en él [curso] algo así como un testamento filosófico”². En efecto, la certeza de que la *parrhesía*, i.e. el coraje de la verdad, constituye la pauta de lectura de la obra y de la vida de un intelectual que “es historiador porque es militante, [y] erudito puesto que es rebelde”³, le permite a Gros insertar a Foucault en una trama filosófica que, a través del retorno a Sócrates y, con él, “a las raíces mismas de la filosofía”, autoriza la inscripción de “la totalidad de su obra crítica” en dicho *ethos* filosófico, abriéndola a nuevas relaciones y dimensiones filosóficas⁴.

* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Profesor e Investigador en Filosofía y Teoría Política en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en la Universidad de La Matanza (UNLaM).

Correo electrónico: lblengino@hotmail.com

2 Gros, Frédéric, “Situación del curso”, en: Foucault, Michel, *El coraje de la verdad*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2010, p. 351.

3 Gros, Frédéric, Foucault. *El coraje de la verdad*. Madrid, Arena Libros, 2014, p. 10.

4 Gros, Frédéric, “Situación del curso”, cit. p. 351.

En el marco de esta apuesta hermenéutica debe ser interpretado *Foucault. El coraje de la verdad*, un trabajo colectivo en el cual los destacados especialistas franceses e italianos que participan de la compilación delinean diversos rostros de un Foucault que es filósofo en la medida en que es parrhesiasta, y que en cuanto tal ingresa en diversas redes de filiaciones filosóficas. Así, si bien la tapa de la edición de Arena Libros nos sugiere un Foucault cínico, la obra en general lo pone bajo la égida de Sócrates y Nietzsche, quienes alumbran a su vez una multiplicidad de afinidades filosóficas -con Spinoza, con Kant, con Hegel, con Deleuze - y de tareas intelectuales, como las de periodista comprometido con la actualidad, la de diagnosticador del presente y la de intelectual específico.

La compilación coordinada por Gros consta de tres partes destinadas a delinear una figura multifacética de un Foucault filósofo en tanto que parrhesiasta. Para ello, bajo el título “El intelectual específico”, en la primera parte se aborda el diagnóstico de la actualidad como la tarea propia de la práctica filosófica foucaultiana en tanto que trabajo de cirujano y de periodista radical. La segunda parte, “Metafísica del compromiso”, apunta a dilucidar algunos de los principios rectores del *ethos* del cuidado que sustenta dicha práctica filosófica. Por último, “Luz griega” cierra el libro con una sección que problematiza el retorno de Foucault al mundo antiguo como gesto filosófico inescindible de su compromiso con el presente.

De este modo, Philippe Artières dibuja un rostro filosófico cuyo linaje se remonta a Nietzsche, el gran pensador intempestivo del presente, de quien Foucault toma su afición por “ficciones históricas” que le permiten acechar la emergencia de las fuerzas en lucha para diagnosticar la actualidad, al igual que un cirujano y un cartógrafo que se dispone a intervenir sobre ella desde una actitud en la que la práctica corporal de quien interviene es parte de la apuesta filosófica. En continuidad con esta manera de entender el trabajo filosófico como una experiencia de transformación de sí mismo como condición para decir la actualidad, Francesco Paolo Adorno, hace remontar tal “nietzscheanismo de Foucault” al modelo parrhesiástico socrático a través de la mediación de Kant y Baudelaire, quienes permiten poner en relación los conceptos de periodismo radical, ontología del presente, estética del presente y espiritualidad con los de parrhesía y subjetivación.

Judith Revel también aborda la cuestión de la ética que guía el trabajo filosófico foucaultiano a través de la herencia nietzscheana que se hace presente en el vínculo insoslayable entre “periodismo filosófico” y “problematización histórica del presente”. La finalidad es subrayar la importancia de la dimensión de la discontinuidad en el pensamiento foucaultiano, lo que transforma su práctica filosófica en un estilo de abordaje genealógico que la inserta en la estela de problematizaciones en torno del acontecimiento, la singularidad, la diferencia y la dimensión de lo común que sitúan su trabajo en la línea filosófica que lleva de Spinoza a Deleuze y que permite definir esta filosofía de la problematización como una práctica correlativa a una ontología de la diferencia, práctica filosófica que no debiera ser confundida con una forma de anti-reformismo o de pesimismo relativista.

Esta problematización de lo común en el marco del pensamiento foucaultiano es retomada bajo otras coordenadas por Mariapaola Fimiani y por Jean-François Pradeau, cuyos artículos constituyen en cierto modo un muy interesante contrapunto. En efecto, el artículo de la filósofa italiana constituye una especie de respuesta anticipada a la principal objeción esgrimida en el texto siguiente por Pradeau. Con una apuesta osada y novedosa Fimiani propone interpretar la relación entre acto, placer y deseo a la luz de la dialéctica del señor y el siervo hegeliana para alumbrar de otro modo la erótica filosófica y la herencia socrática del cuidado de sí como inescindibles de una forma de cuidado común del mundo, lo que, a la vez, le permite conectar esta práctica con el ejercicio -elaborado a partir de la cuestión kantiana sobre la *Aufklärung*- de la crítica entendida como ontología de la actualidad. Sin embargo, es esta conexión la que es impugnada en el artículo de Pradeau a partir de la objeción de Pierre Hadot según la cual Foucault operaría una tergiversación de la subjetividad antigua al identificarla con el yo autónomo de la ilustración alemana. La dificultad insalvable, desde esta perspectiva, sería determinada disimetría existente en la obra de Foucault, quien en lo relativo a la problematización de la gubernamentalidad y su sujeto sólo habría logrado cierta precisión en lo referido al primer elemento mientras que la cuestión de la subjetividad, tal como es planteada a través del retorno a los griegos, parece incompatible con la idea de una ontología crítica de nosotros mismos

en tanto que seres libres. En efecto, para Pardeau, la conexión entre la apuesta ilustrada y el cuidado griego es extremadamente forzada en la medida en que a Foucault “el sujeto de su ética es lo que le ha faltado”.

El último artículo del libro corresponde al coordinador de esta compilación. En él Frédéric Gros cierra el libro ampliando los argumentos con los que lo había abierto en la introducción: el retorno de Foucault a los griegos es ante todo una forma de inscripción muy específica en la historia de la filosofía, inescindible de la reconstrucción de la figura de un Sócrates filósofo en cuanto parrhesiasta. En estas páginas finales emerge con fuerza el semblante de Foucault como parrhesiasta y a través de él, del sujeto de una práctica filosófica que es tal por ajustarse a una “ética de intelectual comprometido”. En efecto, la gran apuesta de este libro -cuya edición en castellano será recibida con satisfacción por el público especializado, aún cuando ciertos aspectos de la traducción y la edición estén lejos de ser los óptimos- es, según creemos, el modo en que se propone incorporar a Foucault -filósofo en tanto parrhesiasta- en la historia de la filosofía, cuya invención coincide con la reinención de una forma de decir la verdad libre y francamente, aún cuando ello conlleve el riesgo de la propia vida.

La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular.

Gago, Verónica.

Editorial Tinta Limón, Buenos Aires, 2014.

Reseña bibliográfica por Natalia Ortiz Maldonado ¹

Fecha de Recepción: 20 de abril de 2015

Durante los últimos años viene intensificándose cierta necesidad de las ciencias sociales de ubicarse epistémica y analíticamente en la dimensión que Gilbert Simondon llamó transindividual, indicando que el *locus* de los fenómenos sociales no se encuentra en “lo individual” ni en lo “colectivo” sino en la relación (psíquica, corporal, afectiva y política) entre ambos. El texto *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular* de Verónica Gago, se ubica arqueológicamente dentro de las escrituras que procuran no sólo dar cuenta de un fenómeno sino también intervenir explícitamente en el mundo simbólico, en los enclaves del saber, donde esos fenómenos (también) se construyen.

Una hipótesis recorre la escritura de Gago, una hipótesis simple pero de consecuencias teóricas, políticas y estéticas muy precisas: el neoliberalismo es tanto un conjunto práctico como una racionalidad política, tanto un modo de hacer como un modo de pensar colectivo; no se trata de una ideología que se impone, una artefactualidad represiva ni una política pública o privada definida de antemano. El neoliberalismo es un modo de producir diferencias como diferencias, una pragmática de subjetivación cuya matriz de verdad, su ágora, es el mercado y sus criterios (competencia, flexibilidad, eficacia, etc.). Un gobierno a la vez macro y micropolítico que produce y administra los deseos y miedos colectivos.

* UBA-IIGG / UNLa-DPPP.

Correo electrónico: nortizmaldonado@yahoo.com.ar

El planteo de Gago tiene, en primer lugar, consecuencias teóricas. Si el neoliberalismo es una trama múltiple, no puede ser comprendido a partir de categorías binarias ni de conceptualizaciones totalizantes. Es necesario entonces aceptar la singularidad del planteo, como así también desandar las paradojas sin simplificarlas para ver en ellas el funcionamiento de redes de poder. En este sentido, es frecuente que los textos de linaje más o menos foucaulteano suelen contentarse con indicar que “se trata de la producción de subjetividad”, como si la sustitución del término “sujeto” por “subjetividad” zanjase la complejidad intrínseca del planteo. Lejos de ello, Gago acepta la especificidad y los sesgos de la indagación sin renunciar a comprender las tendencias donde se configuran dispositivos de subjetivación concretos y matrices políticas que permiten comprender diversas territorialidades.

La hipótesis sobre el neoliberalismo tiene también consecuencias políticas, especialmente la imposibilidad de distinguir teoría de práctica y, a partir de allí, la necesidad de considerar la política que toda investigación lleva consigo. En este punto Gago propone una mirada triplemente situada en los talleres textiles del Bajo Flores, la Feria La Salada y la villa 1-11-14. No se trata de “ejemplos” ni de “casos” sino de la construcción de una espacialidad a partir de contactos y reenvíos, complementariedades y tensiones, continuidades y discontinuidades.

Sobre estos ejes la escritura compone, paciente y eruditamente, su trama teórica en tensión con los territorios donde sitúa la mirada. Es así que se reponen cuestiones referidas al comunitarismo, género, globalización, lenguaje, migraciones, fábricas recuperadas y talleres clandestinos, esclavitud y precarización, discursividades jurídicas y mediáticas, mercado global y extractivismo, consumo y deseo. Foucault, Freud y Marx, pero también Cusicanqui, Freitas, Benjamin, Spinoza, Viveiros de Castro, Rozitchner y Butler, se enlazan para deshacer los lugares comunes del pensamiento académico y evitar sus moralidades victimizantes, culpabilizadoras y simplistas.

A medida que la escritura se despliega las capas de sentido del neoliberalismo se expanden y conectan, se visibilizan las dimensiones y ambigüedades de cada uno de los lugares de la mirada y se percibe de qué modo el gobierno neoliberal no es una rígida política “desde arriba” sino regulaciones flexibles y pragmáticas de lo múltiple: modos ambivalentes de lo común, del intercambio y de la reapropiación. Asimismo, a medida que el texto discurre se advierte la enorme porosidad de la estatalidad al mismo tiempo que emergen experiencias que vulneran, objetan e impugnan esta racionalidad de gobierno.

Entre las muchas torsiones y polémicas propuestas en el texto, resulta especialmente interesante aquella donde se interviene el sentido del cálculo neoliberal, para llevarlo desde la clave subjetiva del “empresario de sí” que construye su modo de vida sobre el cálculo egoísta, hacia el *conatus*, es decir, el cálculo que permite el despliegue de lo colectivo “un despliegue que el racionalismo marxista no alcanza a prever, a aceptar ni a valorar” (p. 212). En un sentido similar emérgela tensión entre la gran masa de dinero generada por los consumos populares y las decisiones de organismos estatales, bancarios y financieros que desarticulan la dicotomía inclusión-exclusión tan habitual en los relatos académicos y mediáticos. Por otro lado, el texto está plagado de subversiones por yuxtaposición, resistencias e infiltraciones, tales como la marcha-fiesta transgresora o los migrantes que cantan el himno nacional (que es y no es) ajeno.

Finalmente, la hipótesis central del texto tiene efectos estéticos, pues si los fenómenos sociales ya no pueden ser pensados en clave binaria, el pensamiento en su fase material, la escritura, también debe ser intervenido. *La razón neoliberal...* propone no sólo diversos enlaces y torsiones conceptuales, sino también sutiles corrimientos respecto del texto académico tradicional, que se evidencian en la desmesura narrativa como efecto de la intensidad y de la superposición de registros. No se trata del *collage* ni de la mera erudición, sino del intento de no establecer una cesura entre lo que se dice y la forma que adquiere la escritura. Si tal como este texto asume, la hipótesis foucaultea sobre el neoliberalismo es cierta, la reflexión teórica no puede contentarse con la crítica a los binarismos sino que debe desplazarse hacia la

visibilización de tramas múltiples y enclaves aparentemente paradójales. Si la hipótesis foucaultiana es cierta, la reflexión teórica tiene a su cargo desarrollar modos del pensamiento que, como diría Jakob von Uexküll, articulen un color, un estado de ánimo, una flor, un insecto; modos del pensamiento que enlacen la continuidad y la discontinuidad en los modos de vida efectivos.

Normas de publicación

Los originales enviados deberán cumplir los siguientes criterios:

- Los artículos que se propongan para su publicación en la Revista deberán ser originales y no haber sido publicados previamente en ninguna de sus versiones, y no estar simultáneamente propuestos para tal fin en otra revista. Los autores deberán firmar un documento que declare la originalidad y la cesión de derechos del trabajo escrito.
- Los autores deberán remitir a la dirección de correo [electrónico \[contribuciones@banquetedelosdioses.com.ar\]\(mailto:contribuciones@banquetedelosdioses.com.ar\)](mailto:contribuciones@banquetedelosdioses.com.ar) dos versiones de su artículo. Una de ellas deberá contener todos los datos personales y de inscripción institucional del autor. En la otra versión deberá eliminarse toda información directa o indirecta que pueda permitir la identificación del autor (esto implica la supresión de agradecimientos, referencias a textos propios, etc.). Este criterio de circulación de los artículos garantiza que la revisión de pares es de carácter anónimo y es central para el funcionamiento del sistema de referato “ciego” con el que cuenta la Revista.
- Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación editorial que se desarrollará en varias fases. En primer lugar, los artículos recibidos serán objeto de una evaluación preliminar por parte de los miembros del Comité Editorial y el Director, quienes determinarán la pertinencia de su publicación. Una vez establecido que el artículo cumple con los requisitos temáticos y formales indicados en estas normas, será enviado a dos pares académicos externos, quienes determinarán en forma anónima: 1) publicar sin cambios; 2) publicar cuando se hayan cumplido correcciones menores, 3) rechazar. En caso de discrepancia entre los resultados de los árbitros, el texto será enviado a un tercer árbitro, cuya decisión definirá su publicación. Los resultados del proceso de dictamen académico serán inapelables en todos los casos.

- Los idiomas aceptados por la Revista serán el español, el portugués, el francés, el inglés, el italiano y el alemán. Cada artículo contará con un resumen en el idioma del artículo y otro en inglés. Los resúmenes tendrán un máximo de 200 palabras.
- Toda contribución estará acompañada de palabras clave (no más de cinco) en el idioma original del artículo y en inglés.
- La estructura argumentativa del trabajo tendrá las siguientes secciones (en este orden):
 - título
 - resúmenes en el idioma del artículo y en inglés.
 - palabras clave en el idioma del artículo y en inglés.
 - cuerpo del trabajo.
 - bibliografía.
- El cuerpo central de cada trabajo tendrá un mínimo de 4.000 palabras y un máximo de 10.000. En el caso de las reseñas bibliográficas, la extensión será de 500 a 1.500 palabras. .
- Toda la copia (incluyendo notas, gráficos, referencias y cuadros) estará tipeada con interlineado de espacio y medio. La fuente será Times New Roman 12 y los márgenes izquierdo, derecho, inferior y superior tendrán 3 cm desde el borde de la página. .
- Los archivos se deben enviar en formato Word.
- Las citas irán a pie de página con formato conforme a las normas internacionales de citas:
- Las notas se confeccionarán según un criterio general y uniforme que incluirá: apellidos, nombre, título, lugar de edición, nombre de la editorial, año de aparición; distinguiéndose entre libro, artículo de revista y artículo incluido en

libro. Una obra ya citada se mencionará con el nombre del autor seguido de *op. cit.* y la página. Si el autor tiene varias obras citadas en el artículo se abreviará el título, seguido de *cit.* y la página.

Especificación de los criterios de citación para la bibliografía final o a pie de página

Libros

a. Libro con un autor

Ejemplo:

Beuchot, Mauricio. *La hermenéutica en la Edad Media*. México D. F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

b. Libro con más de un autor

Ejemplo:

Irving, A. V. y Frankfort, H. A. *El pensamiento prefilosófico: Los hebreos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Nótese la sangría.

Para libros con más de tres autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de “y otros” [*et al.*].

Ejemplo:

Henry, A. M. y otros, *Iniciación teológica*. Barcelona: Herder, 1957.

c. Libro con un autor y un editor

Ejemplo:

Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric*. 1776. Ed. Lloyd F. Bitzer. Carbondale: Southern Illinois UP, 1988.

Capítulo de un libro

Ejemplo:

Chauí, Marilena. "Spinoza: poder y libertad". *La filosofía política moderna*. Comp. Atilio Borón. Buenos Aires: CLACSO-Eudeba, 2000. 111-142.

Artículo de revista impresa

Ejemplo:

Lublink, Sara. "Who may Live the Examined Life? Plato's Rejection of Socratic Practices in Republic VII, British Journal for the History of Philosophy, York (UK), Routledge, Volume 19, Issue 1, (2011): 3-18.

Artículo de revista electrónica

Ejemplo:

Katsafanas, Paul. The Concept of Unified Agency in Nietzsche, Plato, and Schiller. *Journal of the History of Philosophy*, [On line], 49, 1. En http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_the_history_of_philosophy/toc/49.1.html, 87-113 (enero 2011)

Convocatoria de artículos para el Número 5.

Tema:

"El concepto de lo político en Hannah Arendt"

Dirección de Email para el envío:

contribuciones@banquetedelosdioses.com.ar

Normas de publicación disponibles en:

<http://www.banquetedelosdioses.com.ar/normas.htm>

Convocamos al envío de artículos para el número 5. El dossier estará dedicado a "***El concepto de lo político en Hannah Arendt***".

Se recuerda, además, que la revista también recibe contribuciones para las secciones "Ismos" y "Convergencias y tensiones".



Revista El Banquete de los Dioses
ISSN 2346-9935 - Volúmen 3 - N° 4
Mayo 2015 - Noviembre 2015
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires - Argentina