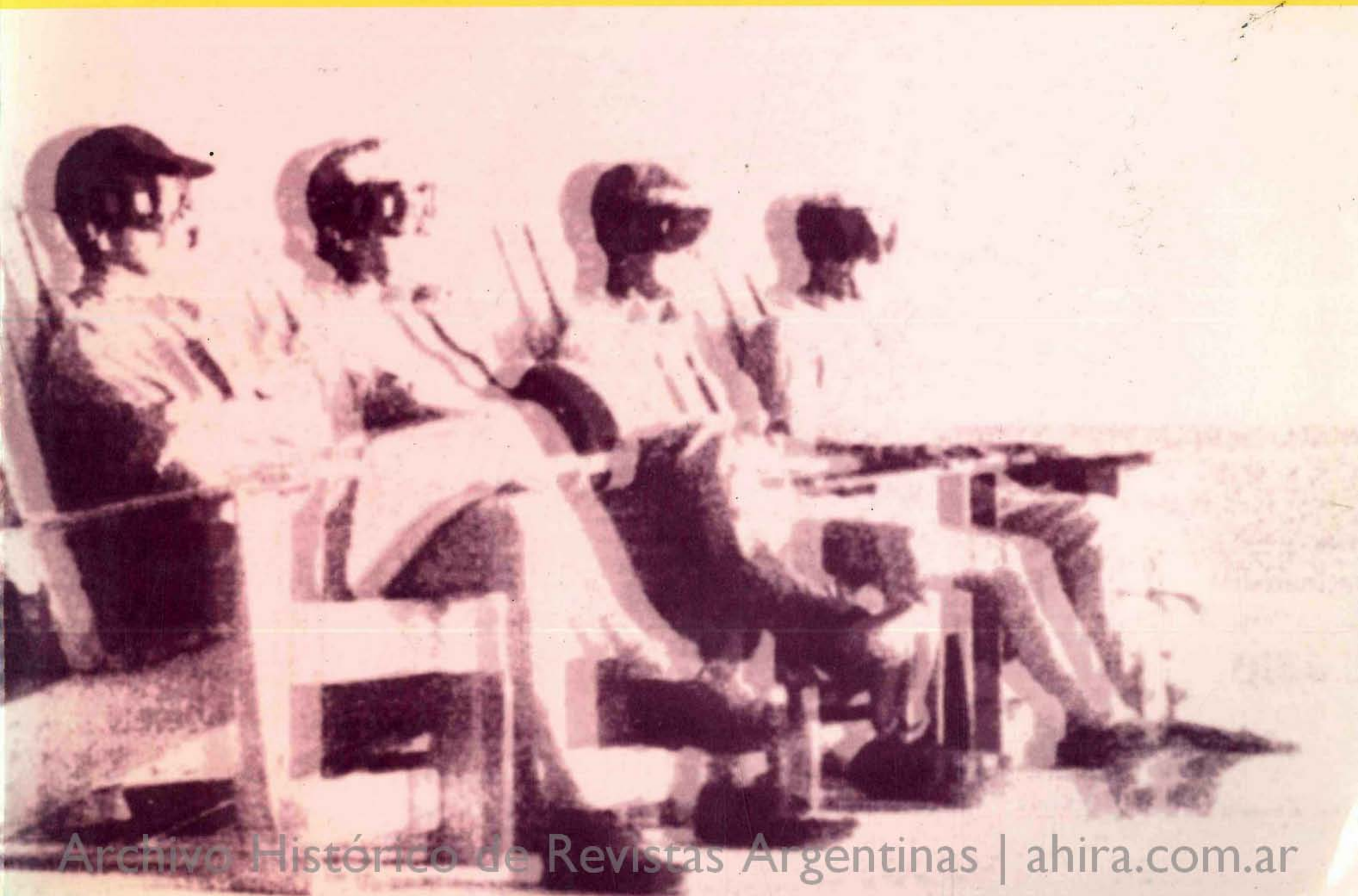


artefacto 6

pensamientos sobre la técnica



Artefacto 6 [Pensamientos sobre la técnica]
Buenos Aires, 2007
ISSN 0328-9249

Grupo Editor

Flavia Costa
Christian Ferrer
Claudia Kozak
Margarita Martínez
Daniel Mundo
Juan Pablo Ringelheim
Pablo Rodríguez
Ingrid Sarchman
Estela Schindel
Héctor Schmucler
Patricia Terrero (1948-1997)
Gustavo Varela
Shila Vilker

Agradecimientos

Espacio Cultural Telefónica, Fernanda Juárez, Elenio Pico

Diseño

Horacio Wainhaus diseño
Humberto 1° 616 PB C. Tél. 4361-8612
wainhaus@interlink.com.ar

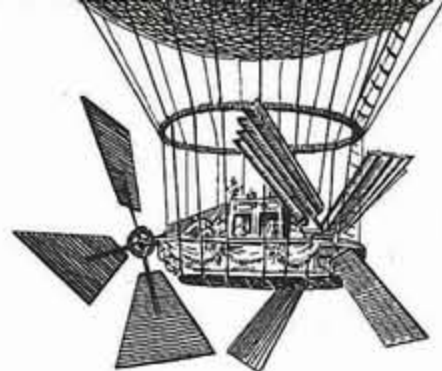
Traducciones

“Apariencias” de John Berger, por Ingrid Sarchman, Margarita Martínez y Christian Ferrer.
“Montaje, sampling, morphing. Sobre la tríada Estética-Técnica-Política”, de Diedrich Diederichsen, por Estela Schindel.
“La individuación a la luz de las nociones de forma y de información”, de Gilbert Simondon, por Pablo Rodríguez.
“El modo de existencia de los objetos técnicos”, de Gilbert Simondon, por Margarita Martínez.
“Del funcionario”, “Creación científica y artística” y “Arte vivo”, de Vilém Flusser, por Claudia Kozak.

Artefacto ha sido publicada por el grupo editor.

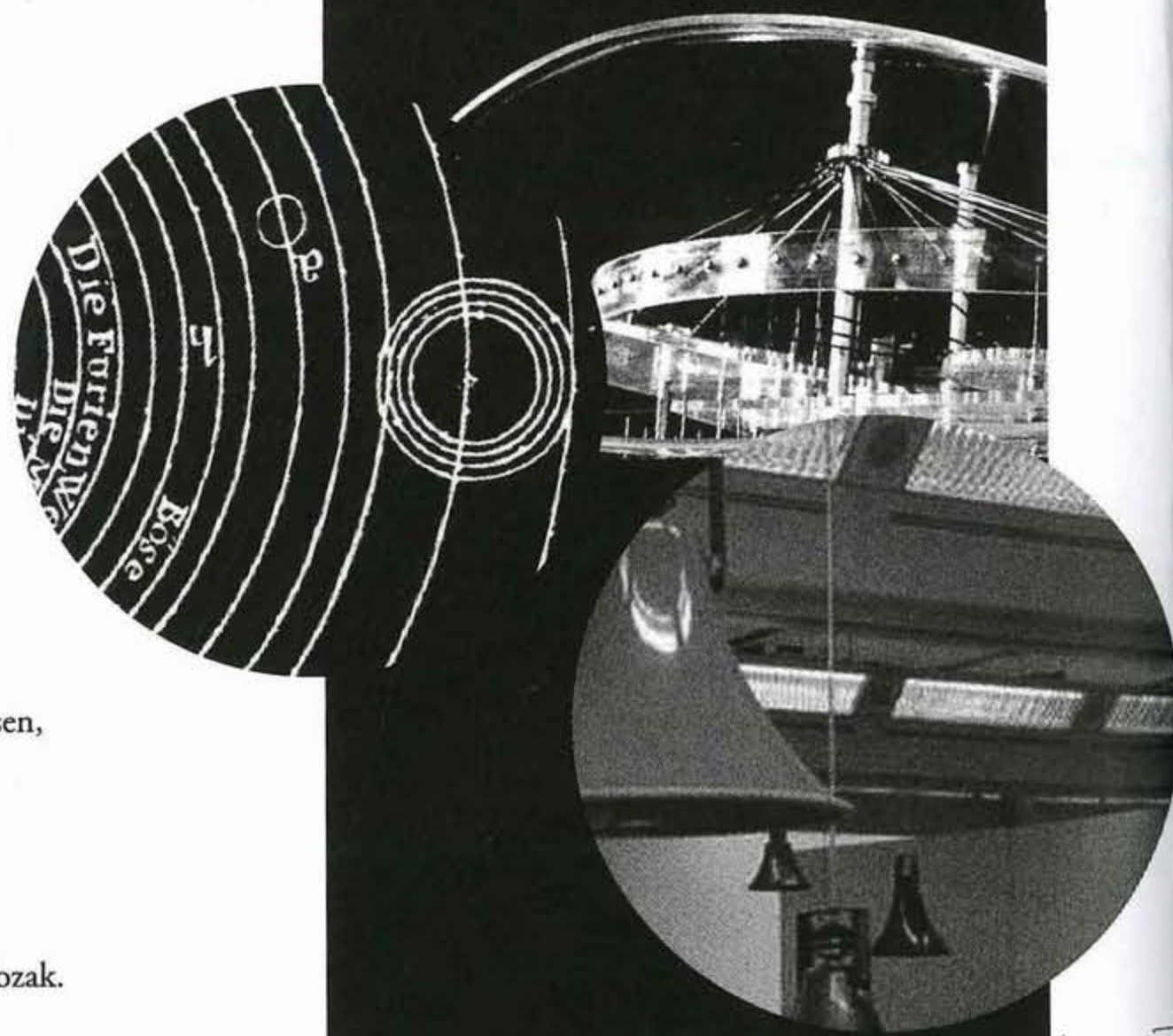
Dirección postal: Cachimayo 132, 2° “K” (CP 1424) Capital Federal
Teléfonos: 4432-6428, 4982-4524, 4861-4774, 4431-8705
e-mail: flavc@hotmail.com / cferrer@fibertel.com.ar

Está permitida la reproducción de los ensayos.



6

Sumario





5 MARGARITA MARTÍNEZ. La obra de nadie

11 John Berger. Apariencias

27 EN EL INTERIOR DEL TITÁN

- 28 DANIEL H. CABRERA. Reflexiones sobre el sin límite tecnológico
33 JOSÉ MANUEL ROJO. Ruido de cadenas. El sentimiento gótico en la arqueología industrial
38 PAULA SIBILIA. Pureza y sacrificio. Nuevos ascetismos por el "cuerpo perfecto"
44 INGRID SARCHMAN. De la creación sublime al espanto de lo creado
52 CHRISTIAN FERRER. La letra y su molde

57 DANIEL MUNDO. Cuento

61 *Dossier* ARTE Y TÉCNICA

- 62 CLAUDIA KOZAK. El nudo
64 JOSÉ LUIS BREA. Algunos pensamientos sueltos acerca de Arte y técnica
70 CLAUDIA KOZAK. Sobre Arte, aparatos y funcionarios
72 VILÉM FLUSSER. Selección de textos
81 DIETRICH DIETRICHSEN. Montaje, sampling, morphing. Sobre la tríada Estética-Técnica-Política
90 NATALIA I. VIDAL. Lenguaje y fascismo. Un capítulo pendiente sobre la condena al expresionismo alemán
99 PABLO KATCHADJIAN. La aureola técnica
108 EVA GRINSTEIN. El Invencionismo, una utopía anti-realista
117 FLAVIA COSTA. El arte en el siglo XX. La literatura y la técnica

123 JUAN PABLO RINGELHEIM. Dos cuentos

133 GILBERT SIMONDON

- 133 PABLO RODRÍGUEZ. Un naturalista del siglo XX
138 GILBERT SIMONDON. La individuación a la luz de las nociones de forma y de información
144 GILBERT SIMONDON. El modo de existencia de los objetos técnicos

148 Hornos

151 Jorge Barón Biza. Acerca de la belleza







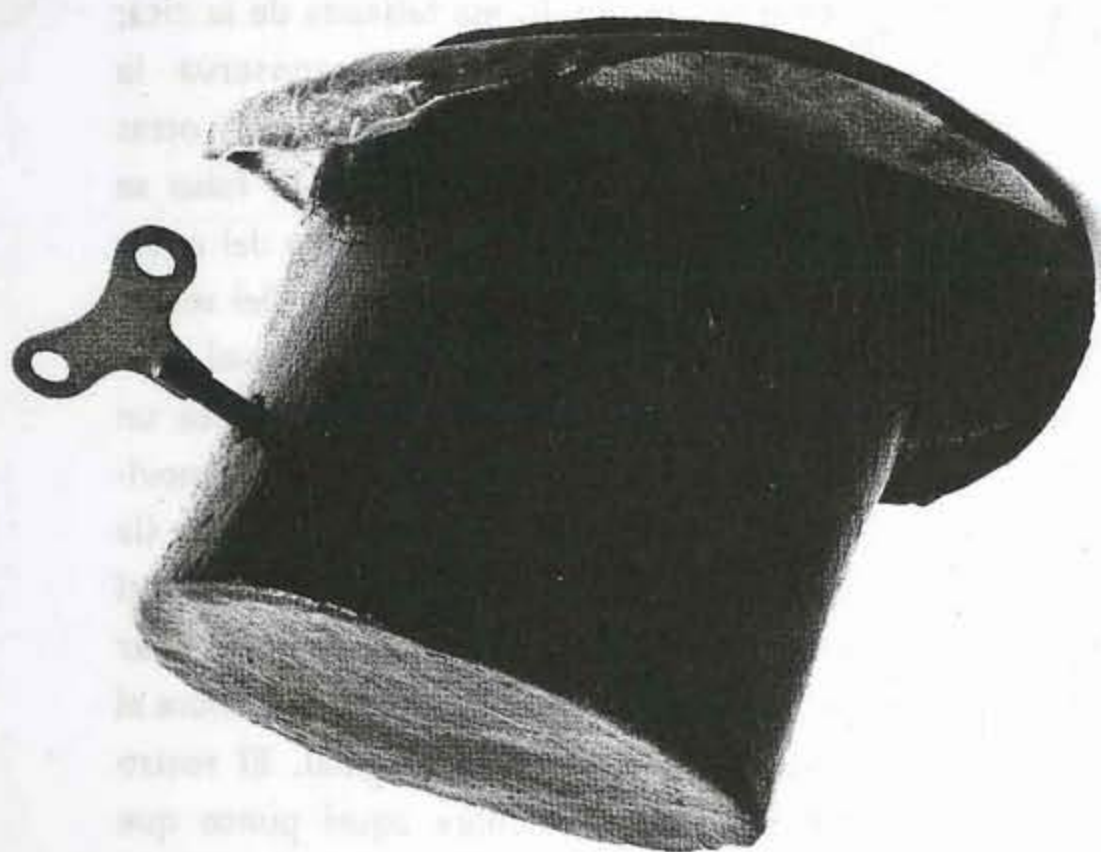
“Porque la posesión,
en última instancia, modifica
y personaliza el objeto.”

Oliver Debroise, *Fascinación de lo falso*

La falsificación se refracta —copia: reproducción de una obra autodenominada como tal; plagio: forma falseada de la cita; imitación: semejanza que conserva la autenticidad de la autoría; pastiche y otras formas—; en cada imagen de lo falso se oculta una segunda distorsión, la del autor vuelto fantasma y vuelto firma. Del revés, en el falsificador excepcional —aquel que iguala o supera al falsificado—, existe un antihéroe que deja como huella el movimiento de una trampa, y en el rastro (la obra), la prueba de un crimen que trabaja el lucro sobre la veta simbólica y que es capaz de desmontar la plusvalía que opera sobre el deseo de posesión del original. El rostro bifaz del autor encubre aquel punto que articula al menos tres aspectos: la relación entre el producto y su hacedor; entre el producto firmado y la sociedad; entre la mentira y la verdad, pero únicamente en relación con lo que una obra dice de sí misma. Y en el punto ciego de esta zona oscura se desovilla, cubriendo como un arco los tres aspectos, una nueva tríada no calculante. Deseo, seducción y criminalidad se enlazan para presionar sobre el acto de posesión de un objeto siempre en fuga. Se posee la obra de arte para contemplarla, tocarla, exhibirla ante la mirada de otro sin cederla, para manifestar la existencia de una relación íntima y secreta con ella cuyas reverbera-

La obra de nadie

Margarita Martínez



ciones transfunden al poseedor los contenidos sensibles de la palabra muda de lo inerte. Y como en el pase de magia que Orson Welles desplegaba en *F for Fake*, las ficciones, travestidas de imposturas, se muestran y retiran, como se exhibe y oculta todo objeto poseído. Sólo que el falsificador, al tanto de la calidad del objeto, enclava la duda en ese punto preciso en que autor y obra articulan los tiempos asi-

métricos que fabrican plusvalía. Siembra la burla y la ironía en el objeto poseído que se escapa. Invierte los parámetros del tiempo: hace ficción de la fecha de la obra. Contempla un segundo tiempo, inversamente proporcional al lucro, que es el lapso entre la producción del objeto y ese otro momento en que se descubre la verdad acerca de la falsificación. Y domina un tercer tiempo, que devuelve de un pasado inexistente un objeto imposible. Es el tiempo que invierte en sombras tramando la impostura, el de clarividencia en una racionalidad plenamente calculante. Es una intelección que comprende que el dinero puede ser puesto a brotar socialmente como si de una fuente se tratara. El falsificador, mintiendo, enuncia una verdad.

La técnica del fraude se aloja en las arenas movedizas de la determinación de la autoría y la autenticidad. Claro que a tal fin la firma no basta: Michel Foucault observaba que la autoría —en el campo de la palabra— supone el principio de una cierta unidad, históricamente resuelta, por comodidad o pragmatismo, en términos estilísticos —el modo, la manera—. Giovanni Morelli sugería que la autenticidad no debía ser buscada en los rasgos estilísticos más evidentes, sino que debía emerger de aquellos aspectos del discurso (la obra pintada, en este caso) en donde la guardia estuviera baja en el momento de producción, en donde operara un descuido, una distracción. Carlo Ginzburg observa que Freud traduce la lectura de Morelli a un método interpretativo que considera a los datos marginales como indicios reveladores. En el caso del falsificador, donde lo oculto de la práctica hace su esencia, su desenmascaramiento se plantea como una medición de fuerzas entre él mismo y los especialistas que se despliega como un juego de inteligencias. El falsificador se construye en las sombras a través de una distorsión imaginaria, y como en el teatro de sombras, su silueta se magnifica —hay que descubrirlo tropezando en el detalle— a la vez que lo desvanecido, a todas luces, es su estatuto de autor. Porque o bien el falsificador se lo niega o fracasa en construirlo, lo cual no significa que descrea de su obra. Se acerca al técnico ideal porque ostenta la técnica de otros como si además dominara su idea, o su forma, como si en la manipulación de la materia poseyera la clave de un tráfico secreto que saciara lo que en otros es perpetua expectación.

Hubo un camino que consideraba mimesis a toda *techné*, y que entonces la depreciaba —el camino de Platón—, y así se llegaba a la negación llana de la verdad en relación con el objeto técnico. Existe otra vía posible cuyo punto de partida es una esencia sensitiva. En la traza de la verdad sensorial,

la falsificación toca el núcleo de la producción técnica y la idea de lo genuino, o evidencia la ambigüedad capaz de atacar los supuestos bajo los cuales se tejen los vínculos con los objetos. Atenta, como el mismo falsificador en movimientos plenos de sucesivas inversiones, contra la imaginación técnica concebida como una relación con lo tangible. La falsificación es iluminadora más allá de la reproductibilidad técnica abierta por los dobleces del simulacro y las nuevas tecnologías; este nuevo problema se superpone al anterior en lo que concierne al primer núcleo de lo genuino, y por eso también lo es por fuera de las técnicas de imitación cuya autoría se reduce a la "marca" como sucedáneo industrial de la noción de autor. No es asunto únicamente de un objeto que, puesto en el lugar de la idea, sería depreciado en la copia; la falsificación es la creación auténtica de un objeto que, al rubricarse de modo falso, se aloja en una insolencia: tomar una mano prestada y transformarse en médium de lo no hecho.

Hacedor de maravillas

Ignác Trebitsch, alias Ignatius Trebitsch Lincoln, alias el abad Chao Kung de Shanghai no fue estrictamente un falsificador, sino alguien que hizo de sí mismo un fraude semejante al producto falsificado. En opinión de su biógrafo, su carrera fue completamente estéril. Nunca pudo terminar nada y arruinó a todos los que se involucraron con él. Ladrón, falso cura, falso espía, y una larga cadena en la que lo falso convoca a lo falso (falsas producciones a falsas identidades, falsos domicilios a falsas biografías): toda revelación en Ignatius Trebitsch encubre una nueva mentira donde lo más sólido es su cuerpo, su mano, su existencia carnal e imposible¹. Como todo criminal, es un cuerpo en fuga hacia adelante en la línea de sus perseguidores; como todo falsificador, espectador solitario del propio regocijo ante una huella cuyo crimen no es acto (planificado o inconsciente) sino factura y fragua identitaria al mismo tiempo. Y en este aspecto, todo fraude es también falsificación y crimen; al igual que el criminal, el fraudulento planta escena y retirada y deja un vacío a colmarse con el nombre del autor. Sólo que aquí el nombre del autor no vale nada. Para el falsificador de objetos, además, ha perdido su misterio cuando pierde lo que hace único al vínculo entre nombre (hombre) y objeto creado: esa secreta relación con la materia. Asesina el corazón de lo genuino al mismo tiempo que reverdece la idea de una creación eterna de lo único.

En el nombre y el problema del autor se eclipsa la concreción de todo hacer, que cruza un espacio tiempo determinado y que, como tal, es único. Si solamente existiera el discurso y no el autor, o si el autor existiera, pero solamente como figura excéntrica e irresponsable de los avatares del discurso, no se entendería a la falsificación como paradoja, ni al plagiarlo como criminal. Aunque en verdad, se falsifica un objeto y no un texto; se puede fal-

sificar al objeto primer libro, pero no al texto mismo. Todo falsificador se involucra con la dimensión material del discurso; los textos se plagian, y esta operación es justamente la inversa de la otra: falsificar es crear lo del otro según parámetros inciertos pero reconocibles, y firmarlo con el nombre de ese otro; plagiar es copiar literalmente lo de otro y firmarlo con el propio sin tocar el núcleo de lo incierto. Claro que en el ámbito de la literatura, si se pudiera destruir la noción de autor sería sólo porque antes ha sido plenamente instituida, una vez puestos a girar los textos socialmente y obtenidos, en la circulación, los ecos de su nombre. El juego fino de la destrucción de la noción de autor es sólo para cierto mundo y a través de un movimiento pleno de sobreentendidos. El primero es la existencia de una persona carnal, autora, poseedora de algo (incierto) que se desplaza hacia la zona opaca de la gracia, el talento o la inspiración. La realidad, no la verdadera sino la constituida por los principios de circulación de los discursos, demuestra una y otra vez la falsedad de la aniquilación de la remisión a la figura *autor*: el plagiarlo quiere hacerse de la *charis* (gracia) a través de la "apropiación", mientras que el falsificador excepcional posee de hecho el carisma del autor falseado, cuyas ventajas subsidiarias elige sacrificar, en vez de gozar, como el apropiador, de las ventajas reales del autor persona. También se supone que es posible la creación en un mundo autónomo cuya única bisagra articuladora con "lo real" (como construcción) es solamente un cuerpo, nada más que un cuerpo, en donde algo de la esencia subjetiva se ha desvanecido para dejar imágenes que cobran vida a partir de la mirada, acto animista en los textos donde el que insufla vida es aquel otro ¿fantasma?, el lector espejado en receptor. Por el contrario, en el caso de la falsificación, la destrucción de la noción de autor se convierte sorprendentemente en verdadera, sola y precisamente porque no se aloja en el mundo de los textos sino en el de la creación técnica, y porque la *poiesis*, en sentido amplio, no coincide exactamente con la *techné*. La fabricación de discursos es algo más y algo menos que la fabricación de objetos. Es algo más porque sublima el afán de posesión y lo desplaza aún más hacia el autor, al que es necesario borrar para evitar la subordinación a la persona. Es algo menos porque abandona la materia (solamente en primera instancia) cuando obtura el vínculo táctil, gustativo, olfativo que es la base de toda posesión. Comparten lo demás: el juego de espejos al infinito que se puede descubrir en cada texto se devela, en el discurso de los objetos, como una serie de reflejos escandidos por el tiempo donde lo efímero se consume en el juicio, cambiante, con el que se pondera lo genuino, ristra relativa que desmiente toda idea de verdad. Es el problema de la verdad en relación con el objeto técnico creado.

El falsificador es un hombre de oficio cuya técnica se valúa como tal cuando se devalúa la pieza falsificada; ocultar el nombre propio es esencial al lucro tanto como evidenciar el nombre falso. De la primera operación a la segunda va el camino de antihéroe a criminal: una vez entrampado como encubierto y abierto el camino de lo falso, todas las impostaciones se hacen

posibles para tapar la primera: la mentira llama a la mentira y el fraude al fraude. Y sin embargo, antes de ser artista genial o técnico consumado, el falsificador es alguien que delinque. Tal vez haya que admitir, todavía, que al artista se lo concibe intuitivamente como médium ("sólo es un ojo, pero qué ojo", decía Cézanne de Monet), que más allá de la teoría, no se le atribuye necesariamente la inteligencia de la obra. La misma noción de *charis* la obtura, como si la creación original tuviera un dejo de irracionalidad que al falsificador no se le cede. El arte, desligado de las demás funciones técnicas, insiste en conservar o bien un vínculo con lo sacro, o bien con una más modesta inspiración de índole psicológica. Al falsificador no se le perdona que conciba y que revele aquel dispositivo que permite que el dinero fluya de modo puramente simbólico, sin trabajo, sin esfuerzo, sin generación y sin *arché*: que sea productor racional de un objeto del deseo irracional. Ahora bien, su trabajo y el esfuerzo sí han existido, como han existido para aquel autor "original" que vendió por nada sus primeras obras y que, en una economía simbólica, no supo ser pagado por su trabajo "poiético". Y así el falsificador, que sí lo sabe, llega del futuro para cobrarse aquella diferencia negada a aquel autor desconocido por parte de una sociedad que deja que el talento se filtre para ser recogido, más tarde, en la olla del mercado. Goza de su descubrimiento en soledad, negociando con una sociedad negada a ver; capitaliza lo que el tiempo introdujo como valuación de la obra y resarce al talento por medio del talento pagando con el nombre. No hay solamente ironía o lucro irónico. El anonimato paga el enriquecimiento de la nada; el desprestigio del renombre como autor, la traición a lo que hay de irracional en la *poiesis*.

Como guardianes de la verdad, los críticos y expertos enturbian más estos mecanismos soterrados cuando los juicios saltan de la exaltación admirativa a la denuncia de lo burdo una vez revelada la impostura. El panorama debe permanecer oscuro, como es necesario a los dispositivos del mercado dejar opacos aquellos puntos de irracionalidad sobre los cuales se apoya en sus operatorias más esenciales. La materia importa sobre todo a quien no posee sobre ella ningún don, y cuando el falsificador enrostra su prescindencia —porque establece una relación personal con ella cuando la somete (bajo el nombre de otro), la lanza a circular, a sabiendas de su valor relativo o haciendo radicar en él su goce de la contemplación del valor que los demás le asignan— desnuda el valor simbólico adicional del objeto técnico creado, por él mismo, y sobre todo por el artista fraguado. Y así el hacedor de maravillas no es poseedor de nada que convoque la condena en relación con la pieza falsa, ni la saña en relación con cualquier producción que le cupiera de original. Absolutamente nada, salvo haber cometido un segundo crimen de belleza y de afán de lucro sobre la belleza que no estaba contemplado por la ley. Y como viola leyes concretas, y como las leyes tienen dispositivos cruzados de ensamblaje, son éstas las que lo delatan. Muy raramente los falsificadores son procesados por ser

sorprendidos en la hechura de la trampa. Muchos falsificadores notables fueron descubiertos no por una imperfección de factura, sino por poseer originales cuya adquisición no podían justificar. Es el caso del artista mexicano Brígido Lara, falsificador de esculturas precolombinas ("interpretador", según él mismo), descubierto al ser capturado por saqueador en 1974. O el de Hans Van Mergeren, acusado de vender al enemigo (Hermann Göring) un tesoro nacional de Holanda, un falso Vermeer de su mano. Ambos eludieron esa acusación mediante la demostración *in situ* de sus técnicas. Van Mergeren tuvo que pintar, en prisión, un Vermeer, lo que sustentó una acusación por fraude que lo dejó en prisión, donde murió. Brígido Lara convenció a sus captores de que le llevaran arcillas y utensilios a su celda, e hizo una escultura igual a aquella por la cual había sido capturado. Lara obtuvo su libertad, para ser luego contratado por el gobierno mexicano como restaurador y fabricante de réplicas. Ambos destinos son posibles, y verdaderos, de acuerdo con los parámetros de circulación simbólica de la sociedad moderna.

Ficciones

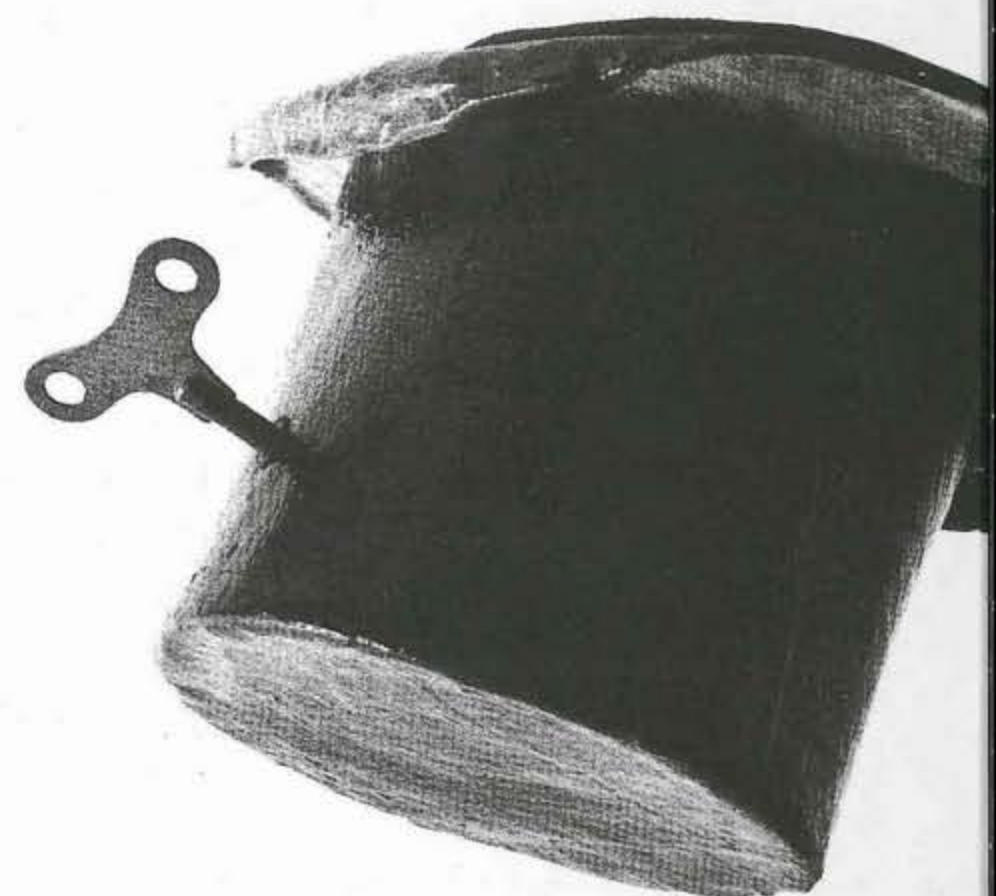
Miguel Ángel, cuenta Vasari, envejeció su Cupido durmiente y luego lo vendió al cardenal de San Giorgio; aunque Miguel Ángel descubierto resarcía al cardenal, Vasari observa que la reprobación general cayó sobre el cardenal y no sobre el artista, por no haber reconocido que "las obras de arte valen por su perfección, y no por la época en que fueron realizadas". Esta observación de Vasari pone el dedo en la llaga respecto de la articulación de la mentira y la verdad en relación con la obra. Y no es un problema circunscripto a la firma, ya que la falsificación de arte antiguo (Miguel Ángel) se apoya en aquello del estilo que puede remitir a la "época" como autora. Al igual que las modas, la repetición de un estilo pasado exige a la época presente una marca o un giro que el falsificador se niega a dar. Pide una *interpretación*. *To forge*, en inglés, quiere decir falsificar y también forjar: ¿qué es más importante, forjar a la perfección o datar o firmar? El sentido común se inclinaría por lo primero; la circulación de la obra, una vez más, avala lo segundo. Paralelamente al circuito de circulación de obras existe otro cuyos canales encauzan y guían al primero, y es el de la circulación de nombres propios. Pero si pudiéramos desligar a la obra creada del autor, si pudiéramos por un instante contemplarla desamarrada de lo que la historia, la cultura o la especialidad le construyen como bastidor, entonces se extraviaría gran parte de lo que la constituye en objeto del deseo social. En ese deseo de posesión insensata de la obra que se cierra, que sigue siendo ella en un misterio inaccesible, que entrapa a su poseedor en el muro traslúcido de su autosuficiencia, se encuentra el deseo de captura del trazo vital del autor fragua-

do. Por eso es tan decepcionante que se revele de otro, y más decepcionante todavía que se revele de otro autor que de otro poseedor. La ficción de la obra, la obra misma, parece invocar las palabras de René Char cuando escribe que *súbitamente nos hemos aproximado demasiado a algo de los que se nos mantenía a una distancia misteriosamente favorable y medida. Desde entonces: la consunción. Nuestra almohada ha desaparecido*. En eso que se escapa y que no es nuestro, en aquello que queremos poseer para esconder, para sustraer a la mirada ajena que nos devolvería con su brillo codicioso el placer de poseerlo y el miedo de perderlo, se esconde el misterio de lo único. Surge de la obra, irradia desde ella y atrapa las miradas que caen sobre ella como un vacío convocante. Si creyéramos plenamente en la ficción-firma, se trataría meramente de un proceso de inducción, y sin embargo, se suscita de igual modo como "emoción estética" en momentos imprevisibles y por causas aún más indefinibles a partir de un estallido sensorial, cuando algo —agazapado— se hace visible, en un instante, para no poder ser abandonado. El objeto falsificado no siempre posee este don, pero cuando lo posee, el falsificador es más traidor porque es más médium todavía.

La falsificación no es un falso objeto suntuario desde el punto de vista de la materia sino que es, en sí misma, en sentido pleno, como ficción a poseer. No ficción de obra: o ficción como todo, u obra como la misma realidad. Hay que poseerla para modificarla y personalizarla, para engendrar una relación simbiótica imposible en principio entre lo animado y lo inanimado en sociedades que destierran el animismo. Si se tratara de cualquier bien, la posesión lo depreciaría en el mercado colocándolo en el rango de segunda mano, mientras que la posesión de la obra de arte valoriza al objeto porque valoriza el camino de obtenerla. Las piezas de arte son bienes suntuarios, pero en un sentido muy particular, puesto que el carácter suntuario se apoya en el poder de la firma. Son capaces, como algunos productos de moda, de atravesar en un instante el arco que lleva del máximo al mínimo lucro. Los productos de la moda se deprecian; la obra de arte original se valoriza porque sigue suponiendo un principio de trascendencia. La obra de arte falsa (que muchas veces "aparece" acoplada a un autor de moda) sigue el camino de la moda y consume, de este modo, segundas y terceras injusticias. Y en el mundo de las ficciones del arte, todo está bien hasta que aparece la sospecha que señala paradojas. Las falsificaciones, como los billetes falsos, están condenadas a la eterna circulación desde que se instaura la sospecha del fraude. Paradójicamente, la circulación (como lo opuesto a la posesión) es lo único que puede suspender el problema de la autenticidad. Una vez que se ha detenido, el crimen de la falsificación sólo puede ser expiado por medio de un acto: es la tentación de la destrucción del auténtico original, quemar la obra de arte. Se trata de la vieja purificación a través del fuego. Como se quema la droga y toda materia factible de multiplicar el lucro traicionando los principios de producción tradicionales.

La cifra del doble

Hay otro aspecto que se puede considerar con respecto al falso, y es el vínculo entre la mentira y la verdad, pero únicamente en relación con lo que una obra dice de sí misma. ¿Dice la obra que es falsa, o no lo dice? En principio no es conveniente que lo diga.





Pero el falsificador es un ironista que deja huellas: ligeras variaciones en la firma, ausencia de firma, algún rasgo imposible que permita, en clave de indicios, deshacer el camino de la historia de la obra y desembocar en el nombre. La obra, como la escena del crimen, habla, y esta vez de forma voluntaria. Se la quiere hacer hablar en términos materiales (pruebas químicas, carbono 14, ciencia de los pigmentos, etcétera).

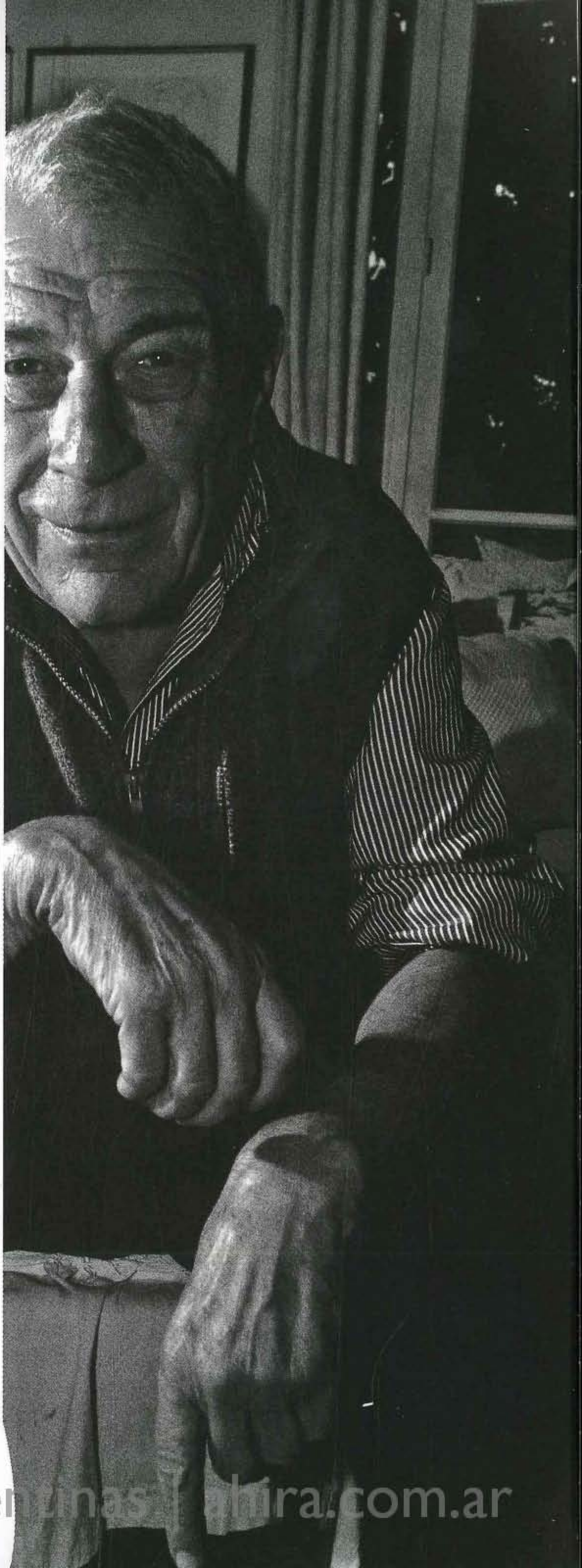
A ello se abocan los especialistas y por eso, en gran parte de los casos, estas conminaciones a la obra tienen mejores efectos a medida que ciertas técnicas, diferentes de las *poiéticas*, descorren los velos de ese aquí y ahora fraguado de la producción del objeto. No son técnicas compositoras sino lo contrario: técnicas que deshacen, que particularizan, que hacen polvo, como toda crítica y analítica. El falsificador, en general, desdeña a este tipo de interpretadores.

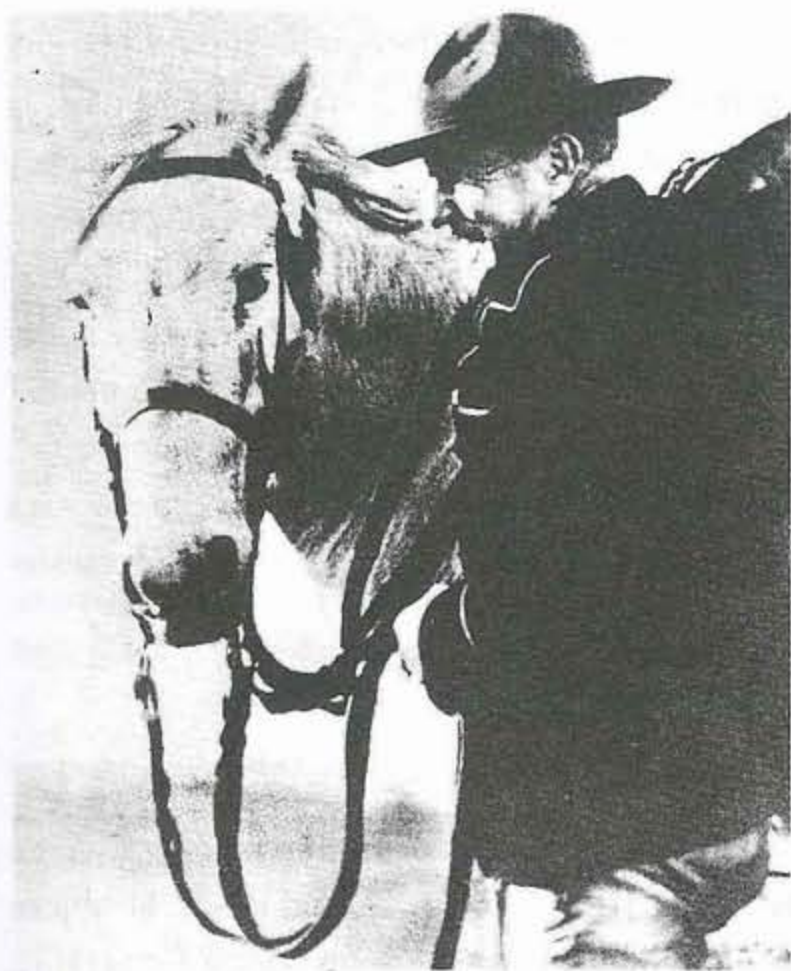
La obra suele sostener la clave de su fuga porque es algo más que mimesis o adopción de la cuerda sensible de otro: es su trama superpuesta. Los indicios que señalan al falso autor, los que señalan al verdadero, aquellos con los que se señala a sí misma como creación original, son metadiscursos en el discurso que habla como explicitación necesaria de los parámetros valorativos que supieron ser saltados por la obra para fluir de mano en mano. La creación técnica, en parámetros aristotélicos, es la aparición en el mundo de un objeto que no tiene por qué estar en él por naturaleza o necesidad. La falsificación redobla la innecesariedad cuando usufructúa todo condicional obturado en una vida (¿qué habría pasado si...?). Es reescritura de la historia, nuevo orden de los signos (¿qué pasaría si lo extraviado, lo perdido, en verdad no lo estuviera?). Maneja un mundo de posibles que traspola a la experiencia sensible. Las figuras del héroe, el antihéroe y criminal se agitan en el mundo de lo frágil y el ensueño, de lo único que se escapa, de la mano que recupera. "La falsificación es un mecanismo cuyo resultado puede ser, o no, la representación"; su gemela, como sugería Welles, es la magia.

Nota

1. La fantástica vida de Trebitsch se inicia en un pequeño pueblo de Hungría en 1879. Desde muy joven participó en robos y actividades ilegales; huyendo de sus perseguidores comenzó una larga serie de falsificaciones de identidad, en un periplo que lo llevaría de Europa a Canadá, a Oriente, nuevamente a Europa, y de la religión judía a diversas sectas cristianas, de las que se hacía pasar por sacerdote. Entre otras actividades, fue espía de los alemanes en las dos guerras mundiales. Murió en 1943.

El Futuro de Argentina





Hombre que Incendiaba Granjas (su sonrisa se convierte en siniestra). Antes de la Caminata de Dos Mil Millas (y su sonrisa se convierte en un poco aprensiva). Después de la Caminata de Dos Mil Millas (su sonrisa se vuelve modesta)...

La información más definitiva que ofrece esta fotografía es acerca del tipo de brida que lleva el caballo, y por cierto no fue ésta la razón por la cual fue tomada. Mirando la fotografía solamente es incluso difícil saber a qué

categoría de uso pertenecía. ¿Formaba parte de un álbum familiar, de un periódico, es la instantánea de un viajero?

¿Pudo haber sido tomada no por causa del hombre mismo, sino por el caballo? ¿Acaso el hombre hacía de mozo de cuadra, simplemente sostenía el caballo? ¿Era un comerciante de caballos? ¿O fue una fotografía tomada durante la filmación de uno de los primeros westerns?

La fotografía ofrece la evidencia irrefutable de que este hombre, este caballo y su brida existieron. Sin embargo, nada nos dice acerca de la significación de su existencia.

Una fotografía detiene el flujo del tiempo en el cual el evento fotográfico existió alguna vez. Todas las fotografías pertenecen al pasado, pero en ellas un instante del pasado está detenido de modo tal que, a diferencia de un pasado vivido, nunca va a poder conducir hasta el presente. Cada fotografía se nos presenta junto con dos mensajes: un mensaje que concierne al evento fotografiado y otro que concierne a la conmoción de la discontinuidad.

Entre el momento registrado y el momento presente en que se mira la foto hay un abismo. Estamos tan acostumbrados a la fotografía que ya no registramos de modo conciente el segundo de estos mensajes gemelos, excepto en circunstancias especiales: cuando, por ejemplo, la persona fotografiada nos era familiar y hoy está lejos, o muerta. En esas circunstancias la fotografía es más traumática que muchos recuerdos, porque parece confirmar, de modo profético, la posterior discontinuidad creada por la ausencia o por la muerte. Imagine por un momento que alguna vez usted ha estado enamorado del hombre con el caballo y que hoy ha desaparecido.

Y sin embargo, si él resulta ser completamente extraño, uno sólo piensa en el primer mensaje, que aquí es tan ambiguo que el acontecimiento se nos

escapa. Lo que muestra la fotografía acompaña cualquier historia que uno elija inventar.

Pero el misterio de esta fotografía no termina aquí. Ninguna historia inventada, ninguna explicación que se ofrezca va a estar tan presente como las apariencias banales preservadas en esta fotografía. Estas apariencias quizás nos digan poco, pero son incuestionables.

Las primeras fotografías fueron consideradas maravillas porque daban a conocer, mucho más directamente que cualquier otra forma de imagen visual, la apariencia de lo que estaba ausente. Preservaban la visión de las cosas y permitían que esa visión fuera transportada. Lo que hay de maravilloso en esto no es solamente técnico.

Nuestra respuesta a las apariencias es muy profunda, e incluye elementos que son instintivos y atávicos. Por ejemplo, por sí mismas, las apariencias —sin tener en cuenta consideraciones concientes— pueden excitarnos sexualmente. Por ejemplo, el estímulo hacia la acción —por más tentativa que ésta permanezca— puede ser provocada por el color rojo. En modo más abarcativo, la mirada al mundo es la confirmación más amplia posible acerca de la ahídad del mundo, y de esta manera esa visión del mundo propone continuamente, y confirma, nuestra relación con esa ahídad que nutre nuestro sentido de Ser.

Antes de intentar leer la fotografía del hombre con el caballo, antes de ubicarla o darle nombre, el mero acto de contemplarla confirma, aunque de modo breve, el propio sentido de pertenencia al mundo, con sus hombres, sombreros, caballos, bridas...

* * *

La ambigüedad de una fotografía no reside en el instante del evento fotografiado: allí la evidencia fotográfica es menos ambigua que cualquier relato de un testigo ocular. El resultado de una carrera de final cerrado se decide directamente en base a lo que la cámara ha registrado. La ambigüedad surge de esa discontinuidad que ocasiona el segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. (El abismo entre el momento registrado y el momento de la contemplación de la fotografía).

Una fotografía preserva un momento del tiempo y evita que se desvanezca por sobreimpresión de momentos posteriores. En este sentido las fotografías pueden ser comparadas con las imágenes almacenadas en la memoria. Pero hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes que se recuerdan son el *residuo* de la experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante desconectado.

Y en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en aquello que conecta, y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado alguno. Los hechos, la información, por sí

mismos, no constituyen significado. Los hechos pueden ser cargados en una computadora y convertirse en factores de un cálculo. Pero no emerge ningún significado de las computadoras, desde el momento en que cuando otorgamos significado a un acontecimiento, este significado es una respuesta no sólo a lo conocido, sino también a lo desconocido: significado y misterio son inseparables y ninguno puede existir sin el paso del tiempo. La certeza puede ser instantánea; la duda requiere duración; el significado nace de ambas. Un instante fotografiado solamente puede adquirir significado en la medida en que aquel que lo contempla pueda leer en él una duración que se extiende más allá del instante mismo. Cuando encontramos que una fotografía es significativa le estamos confiriendo un pasado y un futuro.

El fotógrafo profesional intenta, cuando toma una fotografía, elegir un instante que persuada posteriormente al público que la contempla de conferirle un pasado y un futuro *apropiados*. La inteligencia del fotógrafo, o su empatía con el tema, define qué es para él lo apropiado. Pero, y de modo contrario al que cuenta historias o al pintor o al actor, el fotógrafo solamente hace, en cada fotografía, una *elección constitutiva única*: la elección del instante a ser fotografiado. La fotografía, comparada con otros medios de comunicación, es por lo tanto débil en intencionalidad.

Una fotografía dramática quizás sea tan ambigua como una carente de dramatismo.

¿Qué ocurre? Que precisa de un subtítulo para que nosotros comprendamos el significado del evento. "La quema nazi de libros". Y el significado del subtítulo nuevamente depende de un sentido de la historia que no necesariamente podemos dar por supuesto.

Todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías fueron tomadas desde una continuidad. Si el evento es un evento público, esta continuidad

es la historia; si es personal, la continuidad, que ha sido quebrada, es la historia de una vida. Incluso un simple paisaje rompe una continuidad: la de la luz y el estado del tiempo. La discontinuidad siempre produce ambigüedad. Con frecuencia, esta ambigüedad no es obvia, ya que desde el momento en que las fotografías se acompañan con palabras, producen en modo conjunto un efecto de certidumbre, incluso de aserción dogmática.



En la relación entre la fotografía y las palabras, la fotografía suplica por una interpretación, y las palabras generalmente la proporcionan. Se le otorga a la fotografía, irrefutable en tanto evidencia pero débil en significado, un significado a través de las palabras. Y las palabras, que por sí mismas siguen estando en el nivel de la generalización, reciben una autenticidad específica a través de la irrefutabilidad de la fotografía. Ambas se convierten en muy poderosas; una cuestión discutible parece haber sido respondida de modo pleno. Pero quizás ocurra que la ambigüedad, si se reconoce y acepta como tal, pueda ofrecer a la fotografía un medio de expresión único. ¿Puede esta ambigüedad sugerir otro modo de contar? Ésta es una pregunta que quisiera plantear ahora, para volver a ella más adelante.

* * *

Las cámaras son cajas que transportan apariencias. El principio operativo de las cámaras no ha cambiado desde su invención. La luz, desde el objeto fotografiado, pasa a través de un agujero y cae sobre una placa fotográfica o una película. Esta última, gracias a su preparación química, preserva esos trazos de luz. A partir de esos trazos, y por medio de otros procesos químicos levemente más complicados, se pueden hacer las impresiones. Para los parámetros de nuestro siglo, es un proceso técnico simple. Del mismo modo que fue simple, en su tiempo, la invención de la imprenta, que es históricamente comparable. Lo que no es tan simple es asir la naturaleza de las apariencias que la cámara transporta.

¿Las apariencias que transporta una cámara son una construcción, un artefacto cultural hecho por el hombre, o son, como una huella en la arena, un vestigio dejado *naturalmente* por algo que ha pasado? La respuesta es: ambas. El fotógrafo elige el acontecimiento que retrata. Esta elección puede ser pensada como una construcción cultural. El espacio para esta construcción está despejado, por así decirlo, por su rechazo de lo que él no eligió fotografiar. La construcción es su lectura del acontecimiento que está frente a sus ojos. Esta lectura, con frecuencia intuitiva y muy rápida, es la que decide su elección del instante que será fotografiado.

Del mismo modo, la imagen fotografiada del acontecimiento, cuando está mostrada como fotografía, es también parte de una construcción cultural. Pertenece a una situación social específica, la vida del fotógrafo, una argumentación, un experimento, una forma de explicar el mundo, un libro, un periódico, una exhibición.

Incluso, al mismo tiempo, la relación material entre la imagen y lo que ésta representa (entre las marcas sobre el papel impreso y un árbol que esas marcas representan) es una relación inmediata y no construida. Y verdaderamente es como un *rastro*.

El fotógrafo elige el árbol, la vista que él quiere, la clase de película, el foco, el filtro, el tiempo de exposición, la intensidad de la solución de revelado, el

tipo de papel sobre el cual imprimir, la oscuridad o luminosidad de la impresión, el marco de la impresión, todo esto y aun más. Pero en donde no interviene —y no puede intervenir sin cambiar el carácter fundamental de la fotografía— es entre la luz que emana desde ese árbol cuando atraviesa las lentes, y la impresión que esta luz produce en la película.

Quizás se aclare lo que queremos decir con *rastro* si nos preguntamos en qué difiere un dibujo de una fotografía. Un dibujo es una traducción. Esto quiere decir que cada marca sobre el papel está relacionada de modo conciente no sólo con el “modelo” real o imaginario sino también con cada marca y espacio que ya están asignados en el papel. De este modo una imagen dibujada o pintada está entretrejida con la energía (o con el cansancio, cuando el dibujo es débil) de innumerables criterios. Cada vez que, en el dibujo, se evoca una figuración, todo lo que se relaciona con ella fue mediado por la conciencia, intuitiva o sistemáticamente. En un dibujo, una manzana está hecha redonda y esférica; en una fotografía, la redondez y la luz y la sombra de la manzana se reciben como dadas.

La diferencia entre hacer y recibir supone también una relación muy diferente con el tiempo. Un dibujo contiene el tiempo de su propia hechura, y esto significa que posee su propio tiempo, independiente del tiempo de vida de aquello que retrata. En cambio, la fotografía lo recibe casi instantáneamente —y generalmente hoy a una velocidad que no puede ser percibida por el ojo humano. El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de aquello que muestra.

Existe otra diferencia importante entre los tiempos contenidos en los dos tipos de imagen. El tiempo que existe dentro de un dibujo no es uniforme. El artista otorga más tiempo a lo que ella o él considera importante. Un rostro posiblemente contenga más tiempo que el cielo sobre él. El tiempo, en un dibujo, se acrecienta conforme a la valoración humana. En una fotografía, el tiempo es uniforme: cada parte de la imagen fue sometida a un proceso químico de duración uniforme. En el proceso del revelado todas las partes fueron equivalentes.

Estas diferencias entre un dibujo y una fotografía que se relacionan con el tiempo, nos conducen a la distinción más fundamental entre ambos medios de comunicación. Los criterios innumerables y las decisiones que constituyen un dibujo son sistemáticos. Esto quiere decir que están apoyados sobre un lenguaje existente. La enseñanza de este lenguaje y de sus usos específicos en un tiempo dado son históricamente variables. El aprendiz de un maestro de pintura en el Renacimiento aprende una práctica y una gramática diferentes respecto del dibujo que las que recibe un aprendiz chino durante el período Sung. Pero cada dibujo, para poder re-crear las apariencias, ha recurrido a un lenguaje.

La fotografía, a diferencia del dibujo, no posee un lenguaje. La imagen fotográfica se produce instantáneamente por el reflejo de la luz: su figura no está impregnada de la experiencia o la conciencia.

Cuando Barthes escribía acerca de la fotografía, hablaba de “la humanidad que, por primera vez en su historia, se encontraba con *mensajes sin código*. Por lo tanto la fotografía no es el último (y mejorado) término de la gran familia de las imágenes; corresponde a una mutación decisiva en una economía de la información”¹. La mutación debe entenderse en el sentido de que las fotografías proporcionan información sin tener un lenguaje que les sea propio.

Las fotografías no traducen las apariencias. Las citan.

* * *

Porque la fotografía no tiene un lenguaje propio, porque cita más que traduce, se dice que la cámara no puede mentir. No puede mentir porque imprime directamente.

(Paradójicamente, el hecho de que existieron y existen fotografías fraguadas es una prueba de eso mismo. Sólo se puede hacer que una fotografía cuente una mentira explícita si se produce primero alguna alteración, luego un collage, y finalmente se vuelve a tomar la fotografía. De hecho, en ese caso se ha dejado de practicar la fotografía. La fotografía en sí misma no tiene un lenguaje que pueda ser *torneado*). No obstante, las fotografías pueden ser usadas, y de hecho lo son, para defraudar y desinformar de modo masivo. Estamos rodeados de imágenes fotográficas que constituyen un sistema global de desinformación: el sistema conocido como publicidad, mentiras proliferantes para el consumo. El rol de la fotografía dentro de este sistema es revelador. La mentira se construye frente a la cámara. Se reúne un “cuadro” de objetos y figuras. Este “cuadro” utiliza un lenguaje de símbolos (con frecuencia heredado, como he señalado en otro texto², de la iconografía de la pintura al óleo), una narrativa implícita y, habitualmente, algún tipo de representación con algún contenido sexual llevada a cabo por modelos. Después se fotografía este “cuadro”. Se lo fotografía precisamente porque la cámara puede echar autenticidad sobre cualquier disposición de apariencias, aunque sean falsas. La cámara no miente incluso cuando se la utiliza para citar una mentira. Y de este modo hace que la mentira *parezca* más verídica.

La cita fotográfica es, dentro de sus límites, irrefutable. Y la cita, posicionada como un hecho dentro de una trama implícita o explícita, puede desinformar. A veces la desinformación es deliberada, como en el caso de la publicidad; con frecuencia es el resultado de una asunción ideológica incuestionada. Por ejemplo, a lo largo y ancho del mundo durante el siglo XIX, los viajeros

1. Roland Barthes. *Image-Music-Text*. Londres, Fontana, 1977, página 45.

2. John Berger. *Ways of Seeing*. Londres, British Broadcasting Corporation y Penguin Books Ltd., 1972, páginas 134 a 141.

Europeos, los soldados, los administradores coloniales, los aventureros, tomaron fotografías de los "nativos", de sus costumbres, de su arquitectura, su riqueza, su pobreza, de los pechos de sus mujeres, de sus tocados, y estas imágenes, más allá de que suscitaban asombro, eran dadas a conocer y se leían como prueba de la justicia de la división imperial del mundo. La división entre aquellos que organizaban, racionalizaban e inspeccionaban, y aquellos que *estaban siendo inspeccionados*.

La fotografía en sí misma no puede mentir pero, por el mismo movimiento, no puede decir la verdad; o mejor dicho, la verdad que cuenta, la verdad que puede defender por ella misma, es una verdad limitada.

Los fotógrafos idealistas de la primera etapa de la prensa —en los años veinte y treinta de este siglo³— creían que su misión era llevar a casa la verdad del mundo.

"A veces me aparto de lo que estoy fotografiando con un tremendo dolor, cuando los rostros de las personas que sufren se graban de modo tan agudo en mi mente como en mis negativos. Pero vuelvo porque siento que es mi lugar hacer esos retratos. La absoluta verdad es esencial, y esto es lo que me estimula cuando miro a través de la cámara".

Margaret Bourke-White

Admiro la obra de Margaret Bourke-White. Los fotógrafos ayudaron, bajo ciertas circunstancias políticas, a alertar a la opinión pública acerca de la verdad de lo que estaba ocurriendo en otras partes del mundo. Por ejemplo: el grado de pobreza rural en los Estados Unidos durante la década de 1930; el tratamiento que se impartía a los judíos en las calles de la Alemania nazi; los efectos del bombardeo de napalm estadounidense en Vietnam. Pero para creer lo que uno está viendo, desde el momento en que se mira a través de una cámara la experiencia de los otros, la "verdad completa" corre el riesgo de confundir niveles muy diferentes de la verdad. Y esta confusión es endémica al uso público actual de las fotografías.

Las fotografías se utilizan en la investigación científica: en medicina, física, meteorología, astronomía, biología. La información fotográfica se emplea también para alimentar sistemas de control social y político —expedientes, pasaportes, inteligencia militar. Otras fotografías son utilizadas en los medios como formas de comunicación pública. Los tres contextos son diferentes, y sin embargo es generalmente asumido que la veracidad de la fotografía —o el modo en que funciona esta verdad— es la misma en los tres casos.

De hecho, cuando una fotografía se utiliza científicamente, su evidencia incuestionable es una ayuda para llegar a alguna conclusión: provee infor-

mación *dentro del marco conceptual* de una investigación. Proporciona un detalle que falta. Cuando las fotografías se usan en un sistema de control, su evidencia está más o menos limitada a establecer la identidad y la presencia. Pero tan pronto como una fotografía se utiliza como medio de comunicación, se ve involucrada la naturaleza de la experiencia vivida, y entonces la verdad se convierte en un asunto más complejo.

Una fotografía de rayos X de una pierna herida puede contarnos la "absoluta verdad" acerca de la fractura o la integridad de los huesos. ¿Pero cómo hace la fotografía para contarnos la "absoluta verdad" acerca de la experiencia humana del hambre o, en cuanto a ello, la experiencia humana de un festín? En un nivel no existen fotografías que puedan ser negadas. Todas las fotografías tienen el estatus de hecho. Lo que hay que examinar es de qué modo la fotografía puede y no puede otorgar significado a los hechos.

* * *

Recordemos ahora cuándo y cómo nació la fotografía, cómo, por así decirlo, fue bautizada, cómo creció.

La cámara fue inventada en 1839. Auguste Comte estaba finalizando su *Curso de filosofía positiva*. El positivismo, la cámara y la sociología crecieron juntos. Lo que las sustentaba como prácticas era la creencia de que los hechos observables y cuantificables, registrados por los científicos y expertos, ofrecerían a los hombres un conocimiento tan completo acerca de la naturaleza y la sociedad que ellos serían capaces, algún día, de poner orden en ambas. La precisión reemplazaría a la metafísica, la planificación resolvería los conflictos sociales, la verdad reemplazaría a la subjetividad, y todo lo que era oscuro y oculto dentro del alma sería iluminado por el conocimiento empírico. Comte escribió que teóricamente nada debería seguir siendo desconocido para el hombre salvo, quizás, ¡el origen de las estrellas! ¡Desde entonces las cámaras han fotografiado incluso la formación de las estrellas! Y los fotógrafos hoy nos suplementan con más hechos por mes que lo que hubieran soñado en el siglo XVIII los enciclopedistas para su proyecto completo.

Pero la utopía positivista no pudo realizarse. Y el mundo es hoy menos controlable por los expertos —que dominan lo que creen que son sus mecanismos— que en el siglo XIX.

Lo que sí había sido logrado fue un progreso científico y técnico sin precedentes y, eventualmente, la subordinación de todos los demás valores a los de un mercado mundial que a todo lo trata, incluso a la gente y a su trabajo, a sus vidas y sus muertes, como si se tratara de mercancías. La utopía positivista no consumada se convirtió, en cambio, en el sistema global del capitalismo tardío dentro del cual todo lo que existe se vuelve cuantificable, no simplemente porque *puede ser* reducido a un hecho estadístico sino también porque *fue reducido* a mercancía.

3. (N. del T.) El texto fue publicado en el año 1982.

En un sistema de este tipo no hay espacio para la experiencia. La experiencia de cada persona sigue siendo un problema individual. La psicología personal reemplaza a la filosofía como explicación del mundo.

Tampoco hay allí espacio para la función social de la subjetividad. Toda subjetividad es tratada como privada, y la única (y falsa) forma en la cual está permitida socialmente es la del sueño del consumidor individual.

A partir de esta supresión primaria de la función social de la subjetividad se siguen otras supresiones: la de la democracia significativa (reemplazada por las encuestas electorales y las técnicas de investigación de mercado), de la conciencia social (reemplazada por el interés personal), de la historia (reemplazada por el mito racista y otros), de la esperanza, la más subjetiva y social de todas las energías (reemplazada por la sacralización del Progreso bajo la forma del Comfort).

El modo en que se utiliza hoy a la fotografía deriva de (y confirma) la supresión de la función social de la subjetividad. Se dice que las fotografías dicen la verdad. De esta simplificación, que reduce la verdad a lo instantáneo, se sigue que lo que una fotografía cuenta acerca de una puerta o un volcán pertenece al mismo orden de verdad que lo que cuenta acerca de un hombre que solloza o de un cuerpo de mujer.

Si no se ha hecho una distinción teórica entre la fotografía como evidencia científica y la fotografía como medio de comunicación, *esto no ha sido un descuido sino una propuesta.*

La propuesta fue (y es) que cuando algo es visible, es un hecho, y que los hechos contienen la única verdad.

La fotografía pública siguió siendo el niño de las esperanzas del positivismo. Huérfana —porque hoy estas esperanzas están muertas—, fue adoptada por el oportunismo del capitalismo corporativo. Parece que la negación de la ambigüedad innata de la fotografía está muy conectada con la negación de la función social de la subjetividad.

UN USO POPULAR DE LA FOTOGRAFÍA

“En nuestro tiempo no hay obra de arte que sea mirada tan de cerca como la fotografía de uno mismo, de los parientes más cercanos, de la amada, escribió Lichtwark en 1907, desplazando de ese modo la cuestión del dominio de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Sólo ahora esta ventaja puede hacernos avanzar más lejos”

Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía* (1931)

Una madre con su hijo observa atentamente a un soldado. Quizás están hablando. No podemos escuchar sus palabras. Quizás no están diciendo nada y todo está siendo dicho por el modo en que se miran uno al otro. Evidentemente, un drama está comenzando a surgir entre ellos.

El encabezamiento reza: “La partida del húsar rojo partiendo, Junio de 1919, Budapest”. La fotografía es de André Kertész.

Entonces, la mujer acaba de salir de su casa y a ella volverá, sola con su niño. La situación dramática se expresa en las diferentes ropas que visten. Las de él son de viaje, de noches a la intemperie, de combate; las de ella, las de su casa.

El título también puede vincular otros pensamientos. La monarquía Habsburgo había caído el pasado otoño. El invierno había traído desabastecimiento (especialmente el combustible en Budapest) y desintegración económica. Dos meses antes, en marzo, había sido declarada la república socialista de los Consejos Obreros. Los aliados occidentales en París, temerosos de que el ejemplo de revolución social rusa, y de la húngara ahora, se extendiera sobre Europa Oriental y los Balcanes, planeaban dismantelar la nueva república. Se ha impuesto el bloqueo. El General Foch, en persona, planeó la invasión militar llevada a cabo por tropas rumanas y checas. El 8 de junio Clemenceau envió por telégrafo un ultimátum a Bela Kun demandando al ejército húngaro una retirada militar que hubiera dejado a los rumanos en control del tercio oriental de su país. El Ejército Rojo húngaro luchó por otras seis semanas, pero finalmente fue vencido. En agosto, Budapest fue ocupada y poco tiempo después se estableció el primer régimen fascista de Europa bajo el mando de Horthy.

Si miramos una imagen del pasado y queremos relacionarla con nosotros mismos, necesitamos saber algo de la historia de ese pasado. De esa manera, el



párrafo anterior —y mucho más que debería ser dicho— se vuelve relevante en la lectura de la fotografía de Kertész. Esto explica porqué, presumiblemente, le puso el nombre del título y no simplemente “Despedida”. No obstante, la fotografía —o preferentemente, el modo en el que esa foto pide ser leída— no puede quedar limitada a lo histórico.

Todo lo que aparece en ella es histórico: los uniformes, los rifles, la esquina de la estación de trenes de Budapest, la identidad y las biografías de todas las personas que son (o fueron) reconocibles —incluso el tamaño de los árboles del otro lado de la valla. Y, aun así, esta foto supone una resistencia a la historia: una oposición.

Esta oposición no es la consecuencia de que el fotógrafo haya dicho ¡Alto! No es que la imagen estática resultante sea como un poste parado en el flujo de un río. Sabemos que en un momento el soldado se dará vuelta y se irá. Presumimos que él es el padre del niño que la mujer lleva en sus brazos. El significado de ese instante fotografiado demanda minutos, semanas, años.

La oposición existe en la mirada de despedida entre el hombre y la mujer. Esa mirada no está dirigida hacia el espectador. Nosotros somos sus testigos de igual modo en que también lo son el viejo soldado de bigote y la mujer del chal (quizás su hermana). La exclusividad de esta mirada está enfatizada aún más por el niño en los brazos de su madre; él mira a su padre, y aun así es excluido de esa mirada.

Esa mirada pasa ante nuestros ojos, mantiene en su lugar lo que es, no específicamente lo que hay a su alrededor en la estación, sino lo que su vida es, lo que sus vidas son. La mujer y el soldado se miran uno al otro de manera tal que la imagen de lo que es persistirá. En esta mirada sus existencias se están oponiendo a su historia, incluso si asumimos que a esa historia la han aceptado o bien la han elegido.

* * *

¿Cómo es posible oponerse a la historia? Los conservadores pueden hacerlo mediante cambios forzados. Pero hay otro tipo de oposición. ¿Quién puede leer a Marx y no sentir su furia hacia el proceso histórico que ha descubierto y su impaciencia por el final de la historia cuando, según creía, el reino de la necesidad sería transformado en el reino de la libertad?

Una oposición a la historia podría ser, en parte, una oposición a lo que ocurre en ella. Pero no sólo eso. Cada protesta revolucionaria es también un proyecto contra la transformación de las personas en objeto de la historia. Y en cuanto las personas sienten, como resultado de su protesta desesperada, que ya no son objetos, la historia cesa de tener el monopolio del tiempo.

“Imagina la cuchilla de una guillotina gigante tan larga como el diámetro de la ciudad. Imagina la cuchilla descendiendo y cortando a través de todo lo que está ahí —paredes, vías de ferrocarril, vagones, negocios, iglesias, canastos de frutas, árboles, cielo, adoquines. Esa cuchilla ha caído a pocas yardas del rostro de quienquiera esté

dispuesto a hacerle frente. Cada cual se encuentra a escasas yardas del umbral escarpado de una fisura infinitamente honda que sólo él ve. La fisura, como un profundo corte en la carne, es en sí misma inequívoca; no puede haber dudas acerca de lo que ha sucedido. Pero al comienzo no hay dolor.

El dolor es el pensamiento de la propia muerte al sentirla próxima. A los hombres y mujeres que construyen barricadas se les ocurre que aquello que están manipulando y aquello que están pensando, está siendo tocado y pensado por última vez. A medida que construyen las defensas, el dolor crece.

...En las barricadas el dolor pasa. La transformación se ha completado. Se ha completado por el grito desde los tejados avisando que los soldados avanzan. De pronto no hay nada de que arrepentirse. Las barricadas están entre sus defensores y la violencia ejercida contra ellos a lo largo de sus vidas. No hay nada de que arrepentirse porque la quintaesencia de sus pasados es lo que ahora avanza contra ellos. De su lado de las barricadas ya está el futuro”⁴.

Las acciones revolucionarias son raras. Sin embargo, los sentimientos de oposición a la historia son constantes, aun cuando resulten ser desarticulados. Muy a menudo se evidencian en lo que se ha llamado vida privada. Un hogar se convierte no sólo en un refugio psíquico, sino también en un refugio teleológico, aunque sea frágil, contra la impiedad de la historia; impiedad que debería ser distinguida de la brutalidad, la injusticia y la miseria que la misma historia contiene.

La oposición de la gente a la historia es una reacción (una protesta, pero una protesta tan íntima que no dispone de expresión social directa, y las formas indirectas son generalmente mistificadas y peligrosas: el fascismo y el racismo se alimentan de este tipo de protestas) contra la violencia cometida contra ella. La violencia consiste en la confluencia de tiempo e historia, de manera que ambos se vuelven indivisibles, y las personas ya no pueden seguir interpretando sus experiencias separadamente.

Esta confluencia comenzó en Europa en el siglo XIX, y se volvió tan completa y extensa que su velocidad de cambio histórico se ha incrementado y vuelto global. Todos los movimientos populares religiosos —como en el presente el ascendiente islamismo contra el materialismo de Occidente— son un modo de resistencia contra la violencia de esta confluencia.

¿En qué consiste esta violencia? La imaginación humana que se apodera del tiempo y unifica (antes de que la imaginación existiera, cada escala temporal —cósmica, geológica, biológica— era desemejante) siempre ha dispuesto de la capacidad de contrarrestar el tiempo. Esta capacidad está íntimamente conectada a la facultad de la memoria. Pero no sólo por ser recordado es deshecho el tiempo, también por la vivencia de ciertos momentos que desafían el paso del tiempo, y no tanto por volverse inolvidables sino porqué dentro de la experiencia de esos momentos hay una impermeabilidad al tiempo. Son experiencias que provocan palabras tales como *for ever*, *toujours*,

4. John Berger. G. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1972, páginas 71 y 72.

siempre, immer. Momentos de realización, trance, sueños, pasión, decisiones éticas cruciales, hazañas, cercanía a la muerte, sacrificio, duelo, música, visita de un *duende**. Por nombrar algunos de ellos.

Esos momentos han sucedido de continuo en la experiencia humana. Son comunes, aunque no frecuentes en una vida dada. Son el material de todas las expresiones líricas (desde la música pop a Heine y Safo). Nadie ha vivido sin experimentar tales momentos. Pero las personas difieren en cuanto a la confianza concedida a la importancia de esas experiencias. Digo confianza porque pienso que, íntimamente, nadie deja de atribuir alguna importancia a esos momentos. Son momentos cumbre y son intrínsecos a la relación imaginación/tiempo.

Antes que el tiempo y la historia confluyeran, la velocidad de los cambios históricos era lo suficientemente lenta como para que la conciencia individual del paso del tiempo se mantuviera distinta de su reconocimiento del cambio histórico. Las secuencias de la vida individual estaban rodeadas por lo relativamente inmutable, y lo relativamente inmutable (la historia) estaba rodeado por el sin tiempo.

La historia solía presentar sus respetos a la mortalidad: lo perdurable honraba el valor de lo que fue breve. Las tumbas fueron señal de ese respeto. Los momentos que desafiaban al tiempo en la vida individual eran como vistazos a través de una ventana; estas ventanas miraban a través de la historia, que cambiaba lentamente, hacia el sin tiempo que nunca cambiaría.

Cuando en el siglo XIX la velocidad del cambio histórico comenzó a acelerarse, haciendo lugar al principio del progreso, lo sin tiempo o inmutable fue incorporado en el tiempo histórico. La astronomía ordenaba a las estrellas históricamente. Renan historizaba al Cristianismo. Darwin hizo de todo origen algo histórico. Mientras tanto, y en forma activa, por medio del imperialismo y la proletarización, otras culturas y formas de vida y trabajo, que suponían diferentes tradiciones con respecto al tiempo, eran destruidas. La fábrica que funciona toda la noche es el signo de la victoria de un tiempo incesante, uniforme e impiadoso. La fábrica continua funcionando incluso durante el tiempo del sueño.

El principio del progreso histórico insistió en que la eliminación de todo otro punto de vista acerca de la historia era parte de ese progreso. La superstición, el conservadorismo empotrado, las así llamadas leyes eternas, el fatalismo, la pasividad social, el miedo a la eternidad tan hábilmente usado por la iglesia para intimidar, la repetición y la ignorancia: todo esto tuvo que ser dejado a un lado y reemplazado por la idea de que el hombre podía hacer su propia historia. Y, en verdad, eso representó, y representa, el progreso, en el sentido de que la justicia social no puede ser realizada por completo sin tomar conciencia de las posibilidades históricas, y esta conciencia depende de las explicaciones que hayan sido dadas.

Sin embargo, una violencia profunda fue ejercida contra la experiencia subjetiva. Argüir que ello es poco significativo en comparación con las posibili-

* En castellano en el original.

dades históricas objetivas creadas supone no comprender el sentido de la cuestión porque, precisamente, la forma angustiada moderna de la distinción subjetivo / objetivo comienza y se desarrolla con esta violencia.

Hoy en día, lo que rodea la vida individual puede cambiar más de prisa que la corta secuencia de esa vida misma. Lo sin tiempo ha sido abolido, y la historia, en sí misma, se ha vuelto efímera. La historia ya no le debe respeto a los muertos: los muertos son, simplemente, los que han pasado. (Un estudio comparativo sobre la cantidad de monumentos públicos erigidos durante los últimos cien años en Occidente mostraría una alarmante declinación durante el último cuarto de siglo). Ya no existe ningún valor reconocido en general que sea más duradero que una vida, y muchos son aún más breves. El fenómeno mundial de la inflación es sintomático en este respecto: una moderna forma sin precedentes de la economía pasajera.

Consecuentemente, la experiencia en común de esos momentos que desafían al tiempo es ahora negada por todo lo que la rodea. Esos momentos han dejado de ser como ventanas a través de la historia hacia lo infinito. Las experiencias que la palabra *para siempre* sugiere son ahora asumidas en soledad y en forma privada. Su rol ha sido cambiado: en lugar de ser trascendentes, aíslan. El período en el cual se desarrolló la fotografía se corresponde con el período en el que esta forma singular de angustia moderna se ha vuelto habitual.

Sin embargo, y afortunadamente, las personas nunca son solamente objetos pasivos de la historia. Además del heroísmo popular existe también la ingenuidad popular. Esta ingenuidad usa lo poco que hay a mano para preservar la experiencia, para recrear una zona de "infinitud", para insistir en lo permanente. Y entonces, cientos de millones de fotografías, frágiles imágenes, a menudo portadas cerca del corazón o puestas al costado de la cama, son usadas para aludir a lo que el tiempo histórico no tiene derecho a destruir. Hoy en día, la fotografía privada es valorada como si fuese la materialización de ese vistazo por la ventana que mira a través de la historia hacia lo que estaba fuera del tiempo.

* * *

La fotografía de la mujer y el húsar representa una idea. La idea no es de Kertesz. Estaba siendo vivida delante de sus ojos y él fue receptivo a ella. ¿Qué es lo que vio?

La luz del verano.

El contraste entre el vestido de ella y el pesado abrigo del soldado que pasará las noches a la intemperie.

Los hombres esperando con una cierta opresión.

La concentración de la mujer —lo mira como si él ya se hubiera alejado.

Su ceño fruncido, que no dará lugar al llanto.

El pudor del hombre —la que se infiere por su oreja y la forma en la que sostiene su cabeza— porque en ese momento ella es mas fuerte que él.

La aceptación de ella, en la posición de su cuerpo.

El niño, sorprendido por el uniforme del padre, conciente de la situación inusual.

El pelo de ella arreglado antes de salir, su vestido gastado.

Los límites de sus guardarropas.

Sólo es posible detallar las cosas vistas si tocan el corazón, y lo hacen esencialmente por medio de los ojos. Por ejemplo, la apariencia de las manos de la mujer unidas sobre su estomago nos habla sobre la forma en la que debe pelar papas, o de cómo una de sus manos se apoyaría mientras duerme, o de cómo se arregla el cabello.

La mujer y el soldado se reconocen el uno al otro. ¡Cuán cerca está la partida del encuentro! Y a través de ese acto de reconocimiento, que quizás nunca han experimentado antes, cada uno anhela llevarse una imagen del otro que resista cualquier cosa que pueda suceder. Una imagen a la que nada pueda borrar. Esta es la idea viva ante la cámara de Kertesz. Y eso es lo que hace que esta fotografía sea paradigmática. Muestra un momento que es explícitamente acerca de lo que está implícito en toda fotografía, eso que hace que no sólo sea disfrutada sino, también, amada.

Todas las fotografías son posibles contribuciones a la historia, y cualquiera de ellas, bajo ciertas circunstancias, puede ser usada para romper el monopolio que tiene la historia sobre el tiempo.

EL ENIGMA DE LAS APARIENCIAS

"Leer lo que nunca ha sido escrito"

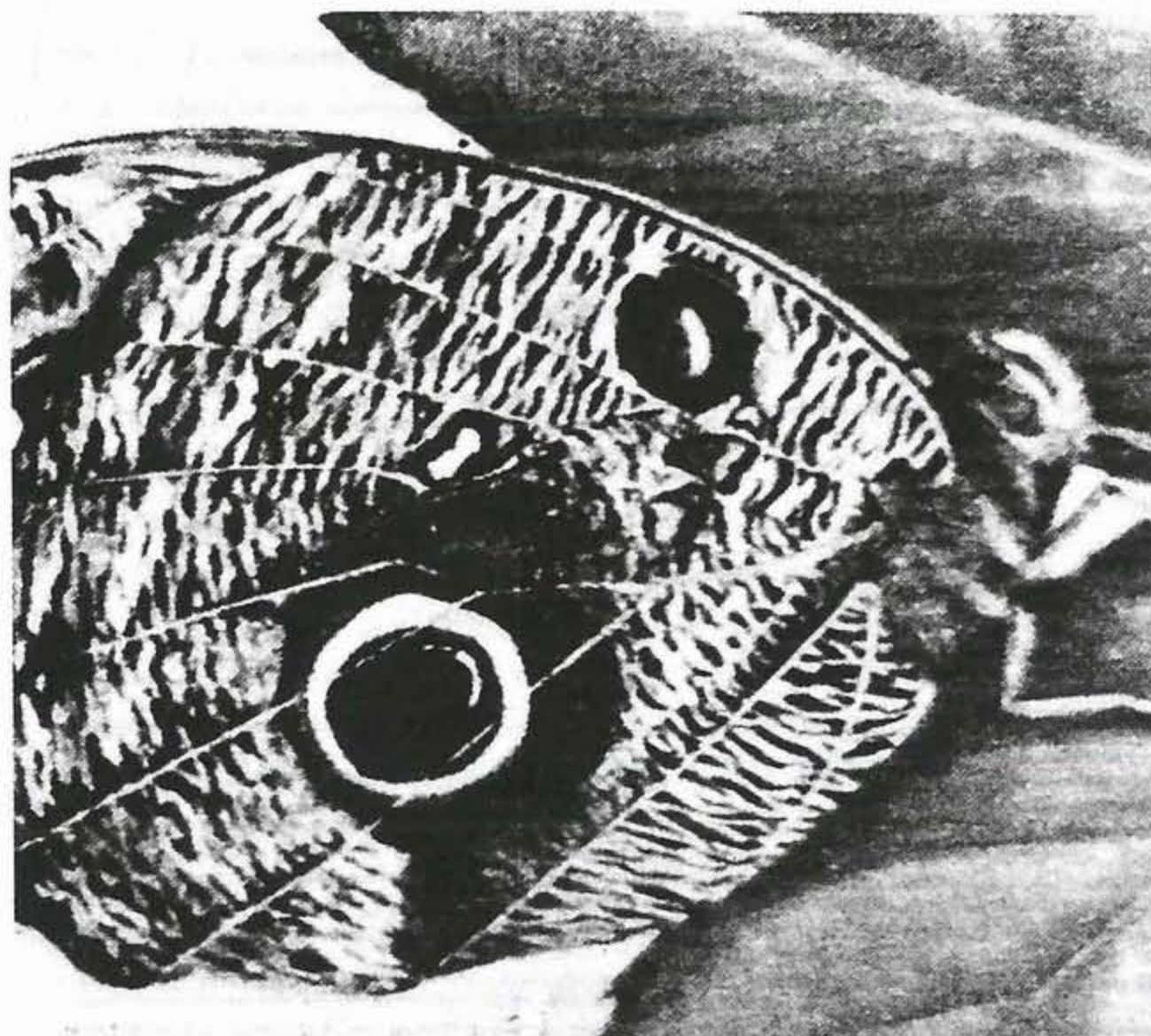
Hofmannsthal

Hemos visto dos usos diferentes. Un uso ideológico, que trata a la evidencia positivista de la fotografía como si esta representara la única verdad. Y en contraste, un uso popular, aunque privado, que la aprecia para verificar un sentimiento subjetivo.

Yo no he considerado a la fotografía en tanto arte. Paul Strand, quien fue un gran fotógrafo, se pensaba a sí mismo como un artista. En años recientes, los museos de arte han comenzado a recolectar y exhibir fotografías. Man Ray dijo: "Yo fotografío lo que no deseo pintar, y pinto lo que no puedo fotografiar". Otro fotógrafo igualmente importante como Bruce Davidson tenía por virtud al hecho de que sus fotos no "lucieran como arte".

Los argumentos dados a conocer desde el siglo XIX en adelante, acerca de si la fotografía puede ser un arte, han confundido más que aclarado el tema, porque siempre condujeron a comparaciones con la pintura. Y un arte de tra-

ducir no puede ser comparado provechosamente con un arte de citar. Sus semejanzas, las mutuas influencias, son puramente formales; funcionalmente, no tienen nada en común.



Sin embargo, en honor a la verdad, resta una pregunta crucial: ¿por qué nos conmueven las fotografías de personas desconocidas? Si las fotografías no funcionan como pinturas, ¿cómo funcionan? He argumentado que las fotografías citan de las apariencias. Esto sugiere que las apariencias, en sí mismas, constituyen un lenguaje.

¿Qué sentido tiene decir esto?

Permítanme, primero, eludir un posible malentendido. En su último libro, Barthes escribió: "Cada vez que he avanzado un poco con un lenguaje he advertido que ese sistema consiste de, y se desliza hacia, una suerte de reduccionismo y de desaprobación, logrando que lo abandone y busque por otro lado"⁵.

A diferencia de su maestro, algunos de los seguidores estructuralistas de Barthes aman los sistemas cerrados. Ellos sostendrían que en mi lectura de la foto de Kertesz me he recostado sobre un número de sistemas semiológicos, cada uno de ellos un constructo social/cultural: el lenguaje de signos de la ropa, de las expresiones faciales, de los gestos corporales, de los moda-

5. Roland Barthes. *Reflections on Photography*. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1981.

les sociales, del encuadre fotográfico, etcétera. Esos sistemas semiológicos existen efectivamente y son usados continuamente en la hechura e interpretación de imágenes. Sin embargo, la suma total de esos sistemas no puede agotar todo aquello que puede ser leído de las apariencias. Barthes mismo opinaba igual. El problema de las apariencias constituidas como un lenguaje no puede ser resuelto simplemente refiriéndolas a estos sistemas semiológicos.

De modo que nos resta una pregunta: ¿qué sentido tiene decir que las apariencias pueden constituir un lenguaje?

Las apariencias se cohesionan. En primer lugar, por leyes comunes de estructura y desarrollo que establecen afinidades visuales. Un pedazo de roca puede recrear una montaña; el césped crece como el cabello; las olas tienen la forma de los valles; la nieve es cristalina; el crecimiento de las nueces constreñido por sus cáscaras se asemeja al del cerebro dentro de la calavera; todas las piernas y pies, estáticos o móviles, se refieren visualmente los unos a los otros, etcétera, etcétera.

En segundo lugar, las apariencias se cohesionan porque la imitación visual comienza tan pronto como se desarrolla el ojo. Todos los camuflajes naturales, muchos colores y buena parte del comportamiento animal derivan del principio de la fusión de apariencias, o de sugerir otras apariencias. En la parte inferior de las alas de la *Brassolinae*, hay unas marcas que imitan, con gran precisión, los ojos de una lechuza u otro pájaro grande. Cuando son atacadas, estas mariposas despliegan sus alas y sus atacantes quedan intimidados por esos ojos destellantes.

Las apariencias, al mismo tiempo, distinguen y unen acontecimientos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando la coherencia de las apariencias había sido ya olvidada, un hombre entendió e insistió acerca del significado de esa coherencia: "Los objetos se interpenetran unos con los otros. Nunca cesan de vivir. Imperceptiblemente, esparcen íntimos reflejos a su alrededor", Cezanne.

Las apariencias también se cohesionan dentro de la mente como percepciones. La visión de cualquier cosa o acontecimiento entraña la visión de otras cosas y eventos. Reconocer una apariencia requiere del recuerdo de otras apariencias. Y esos recuerdos, a menudo proyectados como esperanzas, continúan cualificando lo visto mucho después del estadio de su primer reconocimiento. Por ejemplo, reconocemos un bebé en el pecho, pero ni nuestra memoria visual ni nuestras expectativas visuales se detienen ahí. Una imagen interpenetra a otra.

Tan pronto como afirmamos que las apariencias se *cohesionan*, esta *coherencia* se propone como una unidad, no muy diferente a la del lenguaje.

* * *

La vista y la vida orgánica dependen de la luz, y las apariencias son el rostro de

esa mutualidad. Entonces, puede afirmarse que las apariencias son doblemente sistemáticas. Pertenecen a un sistema natural afín que existe por causa de ciertas estructuras universales y leyes dinámicas. Es por eso que, como ya lo hicimos notar, todas las piernas se parecen entre sí. En segundo lugar, pertenecen a un sistema perceptivo que organiza la experiencia mental de lo visible.

La energía primaria del primer sistema es la reproducción natural, proyectada siempre hacia el futuro; la energía primaria del segundo sistema es la memoria, que retiene continuamente el pasado. En toda apariencia percibida hay un doble tráfico de sendos sistemas.

Ahora sabemos que es el hemisferio derecho del cerebro humano el que "lee" y almacena nuestras experiencias visuales. Esto es significativo porque las áreas y los centros en los que esto se lleva a cabo son estructuralmente idénticos a los del hemisferio izquierdo, que procesa nuestra experiencia con las palabras. El aparato que gestiona las apariencias es igual al que trata con el lenguaje verbal. Más aún, las apariencias en estado inmediato —es decir, antes de ser interpretadas o percibidas— se prestan a sistemas referenciales (es por eso que pueden estar almacenadas en un cierto nivel de la memoria) que son comparables a los usados para las palabras. Y esto nuevamente mueve a concluir que las apariencias poseen algunas de las cualidades de un código. Todas las culturas previas a la nuestra tomaron a las apariencias como signos indicadores de lo viviente. Todo era *leyenda*: todo estaba ahí para ser *leído* por el ojo. Las apariencias revelaban semejanzas, analogías, simpatías, antipatías, y cada una de ellas portaba un mensaje. La suma total de esos mensajes explicaba el universo.

La revolución cartesiana demolió las bases de esa explicación. Ya no importó más la relación entre la apariencia de las cosas. Importó más la medida y la diferencia que las correspondencias visuales. Lo puramente físico ya no pudo, por sí mismo, revelar significado, salvo que fuera examinado por la razón, que devino en prueba de lo espiritual. Las apariencias ya no fueron bifrontes, tal como las palabras de un diálogo. Se volvieron densas y opacas, y requirieron disección.

La ciencia moderna se hizo posible. Lo visible, sin embargo, privado de cualquier función ontológica, fue reducido filosóficamente al área de la estética. La estética consistía en el estudio de cómo las sensaciones perceptuales afectaban los sentimientos individuales. Así, la lectura de las apariencias se fragmentó; ellas dejaron de ser tratadas como un todo significativo. Fueron reducidas a la contingencia, cuyo sentido era puramente personal.

Este desarrollo puede ayudar a entender la espasmódica y errática historia de las artes visuales en los siglos XIX y XX. Por primera vez las artes visuales fueron separadas de la creencia en que las apariencias, por su propia naturaleza, son significativas.

Si, de todos modos, yo persisto en sostener que las apariencias se parecen a un lenguaje, surgen considerables dificultades. ¿Dónde, por ejemplo, están

sus universales? Un lenguaje de las apariencias supone un codificador; si las apariencias están allí para ser leídas, ¿quién las escribió?

Fue una ilusión racionalista creer que, prescindiendo de la religión, mermarían los misterios. Sucedió, por el contrario, que los misterios se multiplicaron. Merleau-Ponty escribió: "Debemos tomar literalmente lo que la visión nos enseña, a saber que por medio de ella nos ponemos en contacto con el sol y las estrellas, que estemos en todos lados al mismo tiempo, y que incluso nuestro poder de imaginarnos en otro lugar... lo saca de la visión y emplea medios que a ella adeudamos. La visión nos hace aprender que los entes que son diferentes, "exteriores", extraños el uno al otro, no obstante están juntos, en 'simultaneidad'; los psicólogos manejan este misterio tal como los niños manipulan explosivos"⁶.

No es necesario exhumar antiguas religiones y creencias mágicas que sostienen que lo visible no es nada excepto un mensaje codificado. Esas creencias, ahistóricas, ignoraban la coincidencia del desarrollo histórico del ojo y el cerebro. También ignoraron la coincidencia de que la vista y la vida orgánica dependen ambas de la luz. Aun, cualquiera sean nuestras explicaciones históricas, el enigma de las apariencias permanece. Filosóficamente, podemos eludir el enigma. Pero no podemos apartar la mirada de él.

* * *

Uno mira a su alrededor (y siempre está rodeado por lo visible, incluso en sueños) y, de acuerdo a las circunstancias, descifra lo que está allí de modos distintos. Manejando un automóvil se sonsaca un tipo de lectura; derribando un árbol, otro diferente, esperando un amigo, todavía otro. Cada actividad motiva su propia lectura.

Otras veces la interpretación, o las opciones que llevan a ella, en vez de ser orientadas hacia un objetivo, son la consecuencia de un acontecimiento ya ocurrido. La emoción o el humor del momento motivan el desciframiento, y entonces las apariencias se vuelven expresivas. Momentos como esos han sido descritos a menudo por la literatura, pero ellos no pertenecen a la literatura, pertenecen a lo visible.

Ghassan Kanafani, el escritor palestino, describe un instante cuando todo lo que estaba mirando devino expresión del mismo dolor y determinación:

"Nunca olvidaré la pierna de Nadia, amputada desde el comienzo del muslo. ¡No! Ni olvidaré la pena que había moldeado a su cara y se había fundido en sus rasgos para siempre. Ese día salí del hospital en Gaza, con mi mano en silencioso escarnio aferrada a las dos libras que había traído para dar a Nadia. El sol brillante llenaba las calles con el color de la sangre. ¡Y Gaza estaba hecha a nuevo, Mustafa! Tú y yo nunca vimos nada como esto. Las piedras apiladas a la entrada

del barrio Shajiya donde vivíamos tenían un sentido, y parecían haber sido colocadas allí únicamente para explicarlo. Esta Gaza en la que habíamos vivido y con cuya buena gente había consumido siete años de derrota era algo nuevo. Me parecía un comienzo. No sé por qué pensé que era un comienzo de algo. Imaginaba que la calle principal por la que caminaba durante mis regresos a casa era sólo el inicio de un largo, largo camino que conducía a Safad. Todo en esta Gaza latía con tristeza, que no estaba confinada solamente al lamento. Era un desafío; más que eso, era como reclamar por una pierna amputada"⁷.

En cada acto de mirar hay una expectativa de sentido. Esta expectativa debería ser distinguida del deseo de una explicación. Aquel que mira puede explicar después; pero previa a cualquier explicación está la expectativa de lo que las apariencias mismas podrían revelar.

Las revelaciones no se evidencian fácilmente. Son tan complejas que sólo la búsqueda que le es inherente al acto de mirar puede extraer una lectura de su coherencia subyacente. Si, por motivos de clarificación temporaria, uno separara artificialmente apariencias y visión (y hemos dicho que esto es imposible), podría decirse que en las apariencias todo lo que puede ser leído en ellas ya está allí, pero indiferenciado. Es la búsqueda, con sus preferencias, lo que hace la diferencia. Y lo visto, lo revelado, es el vástago de ambas, las apariencias y la búsqueda.

Otra manera de clarificar esta relación sería decir que las apariencias son, en sí mismas, oraculares. Como oráculos, van más allá, insinúan mucho más de lo expuesto por los fenómenos discretos, y sin embargo sus insinuaciones raramente resultan ser suficientes para hacer de lo inteligible algo indisputable. El significado preciso de una manifestación oracular depende de la búsqueda o de la necesidad de quien la oye. Todos escuchan al oráculo en soledad, aun cuando estuviesen acompañados.

El que mira es esencial al significado encontrado, y sin embargo puede ser superado por ello. Y esta superación es algo esperado. La revelación era una categoría visual antes de ser religiosa. La esperanza de revelación —y esto es particularmente obvio en la infancia— es el estímulo para la voluntad de mirar a todo lo que carece de objetivo funcional preciso.

La revelación, cuando lo que vemos nos supera, es quizás menos rara de lo que se supone. Por su propia naturaleza, la revelación no se presta fácilmente a la verbalización. ¡Las palabras a las que se recurre siguen siendo exclamaciones estéticas! Nuestra esperanza de revelación, no importa cual sea su frecuencia es, lo sugiero, una constante humana. La forma que asume esta expectativa puede cambiar históricamente, pero en sí misma es un componente de la relación entre la capacidad humana de percibir y la coherencia de las apariencias.

La totalidad de esta relación quizás está mejor indicada si se dijera que las

6. Maurice Merleau-Ponty. *The primacy of Perception*. Evanston, Northwestern University Press, 1964, página 187.

7. Ghassan Kanafani. *Men in the Sun*. Londres, Heinemann Educational Books, 1978, página 79.

apariencias constituyen un semi-lenguaje. Tal formulación, que sugiere tanto una semejanza como una diferencia con respecto a un lenguaje completo, es a la vez chapucera e imprecisa, pero al menos abre un espacio para una serie de ideas.

* * *

A pesar de sus inadecuaciones, la visión positivista de la fotografía sigue siendo dominante, porque ninguna otra visión se hace posible a menos que se avenga con la naturaleza revelatoria de las apariencias. Los mejores fotógrafos procedieron intuitivamente. En relación a su trabajo, esa carencia de teoría no importaba demasiado. Lo que sí importaba es que la posibilidad fotográfica permanecía teóricamente oculta.

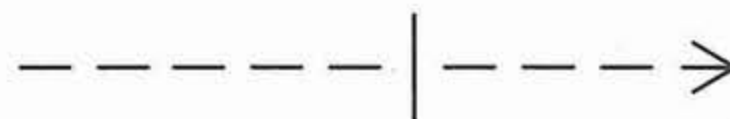
¿En qué consiste esta posibilidad?

La elección constitutiva de un fotógrafo difiere de las continuas y más azarosas preferencias de alguien que está mirando. Todo fotógrafo sabe que una fotografía simplifica. Estas simplificaciones conciernen al foco, la tonalidad, la profundidad, el marco, el sobreseimiento (aquello que es fotografiado no cambia), la textura, el color, la escala, los otros sentidos (su influencia en la vista está excluida), el juego de la luz. Un fotógrafo cita de las apariencias, pero al hacerlo, las simplifica. Esta simplificación puede incrementar su legibilidad. Todo depende de la calidad de la cita elegida.

La fotografía del hombre junto al caballo cita muy brevemente. La fotografía de Kertész de las afueras de la estación de trenes de Budapest cita extensamente. El "alcance" de la cita no tiene nada que ver con el tiempo de exposición. No es un alcance temporal. Antes hemos visto que un fotógrafo, por medio de la elección de un instante fotografiado, puede tratar de persuadir al observador de prestar un pasado y un futuro a ese instante. Mirando al hombre con el caballo no tenemos una idea clara de que ha sucedido o de qué sucederá. Mirando a la de Kertész podemos rastrear una historia retroactivamente por años y al menos por unas horas hacia adelante. Esta diferencia en el rango narrativo de las dos imágenes es importante, pues aunque pueda quedar asociado estrechamente con el "alcance" de la cita, en sí misma no representa ese alcance. Es necesario repetir que la extensión de la cita no supone un alcance temporal. No es el tiempo lo que se prolonga sino el significado. La fotografía corta a través del tiempo y expone un corte transversal del evento o de los eventos que se desarrollan en ese instante. Hemos visto que lo instantáneo tiende a hacer del significado algo ambiguo. Pero el corte transversal, si es lo suficientemente dilatado y puede ser estudiado con comodidad, nos permite reconocer la interconexión y la coexistencia relacionada de los acontecimientos. Las correspondencias, que en su esencia derivan de la unidad de las apariencias, compensan la falta de secuencia.

Esto puede aclararse si es expresado en forma de diagrama, aunque sea de manera necesariamente esquemática.

En la vida, es el desarrollo temporal de un acontecimiento, su duración, lo que permite que su significado sea percibido y sentido. Si esto es manifestado activamente, puede decirse que el acontecimiento se mueve hacia o a través del significado. Este movimiento puede ser representado mediante una flecha.



Normalmente una fotografía retiene este movimiento y corta a través de las apariencias del acontecimiento fotografiado. Su significado deviene ambiguo.

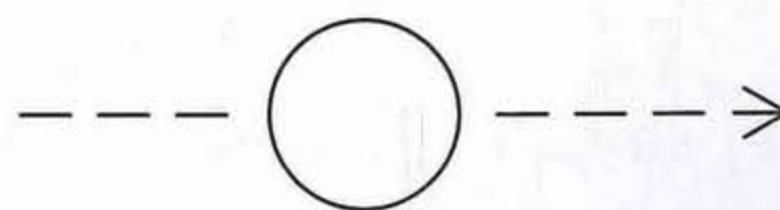


El movimiento de la flecha puede ser hipotetizado solamente si el espectador concede a las apariencias congeladas un supuesto pasado y un futuro. Aquí arriba representé el corte fotográfico por medio de una línea vertical. No obstante, si se piensa a esta línea como un corte transversal del evento, puede ser representada frontalmente, como si fuese un círculo en vez de ser visto de lado. Entonces se obtiene un diagrama como el siguiente:



El diámetro del círculo depende de la cantidad de información encontrada en la instantánea aparición del acontecimiento. El diámetro (la cantidad de información recibida) puede variar de acuerdo a la relación personal que se mantiene con el evento fotografiado. Cuando el hombre junto al caballo nos resulta un extraño, el diámetro permanece pequeño, un muy reducido círculo. Cuando el mismo hombre es tu hijo, la cantidad de información espiga, y el diámetro del círculo se incrementa drásticamente.

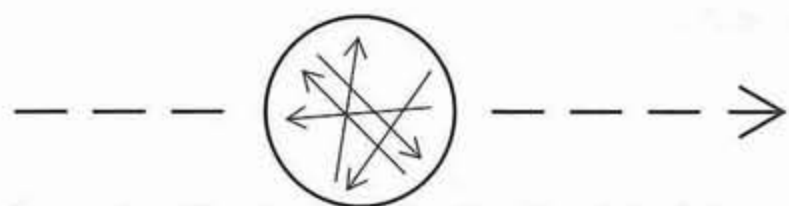
La fotografía excepcional que cita extensamente incrementa el diámetro del círculo incluso cuando el sujeto es por completo desconocido para el espectador.



Este incremento es logrado por la coherencia de las apariencias —tal como



fueron fotografiadas en esa coyuntura precisa— que extienden al acontecimiento más allá de sí mismo. Las apariencias del acontecimiento fotografiado implican a otros acontecimientos. Es la energía de estas conexiones y referencias cruzadas la que alarga el círculo más allá de la dimensión de la información instantánea.



De esta manera la discontinuidad que resulta del corte fotográfico ya no es destructiva, porque otra clase de significado se hace posible para la fotografía de la cita extensa. El evento particular fotografiado implica a otros acontecimientos por vía de una idea nacida de las apariencias del primer evento. Esta idea no puede ser meramente tautológica. (La imagen de una persona gimiendo y la idea de sufrimiento serían tautológicas). La idea, al confrontar al evento, extiende y se une a otros acontecimientos, y de ese modo amplía el diámetro.

¿Cómo se hace posible que las apariencias “den a luz” ideas? Por medio de su coherencia específica en un instante dado articulan una serie de correspondencias que provocan en el observador el reconocimiento de alguna experiencia pasada. Este reconocimiento puede mantenerse en el nivel de un acuerdo tácito con la memoria, o puede volverse conciente. Cuando esto sucede, es formulado bajo la forma de una idea.

Una fotografía que logra expresividad obra dialécticamente: preserva la particularidad del evento registrado y elige un instante en el que las correspondencias de aquellas apariencias particulares articulan una idea general. En su *Filosofía del derecho*⁸, Hegel define a la individualidad de este modo:

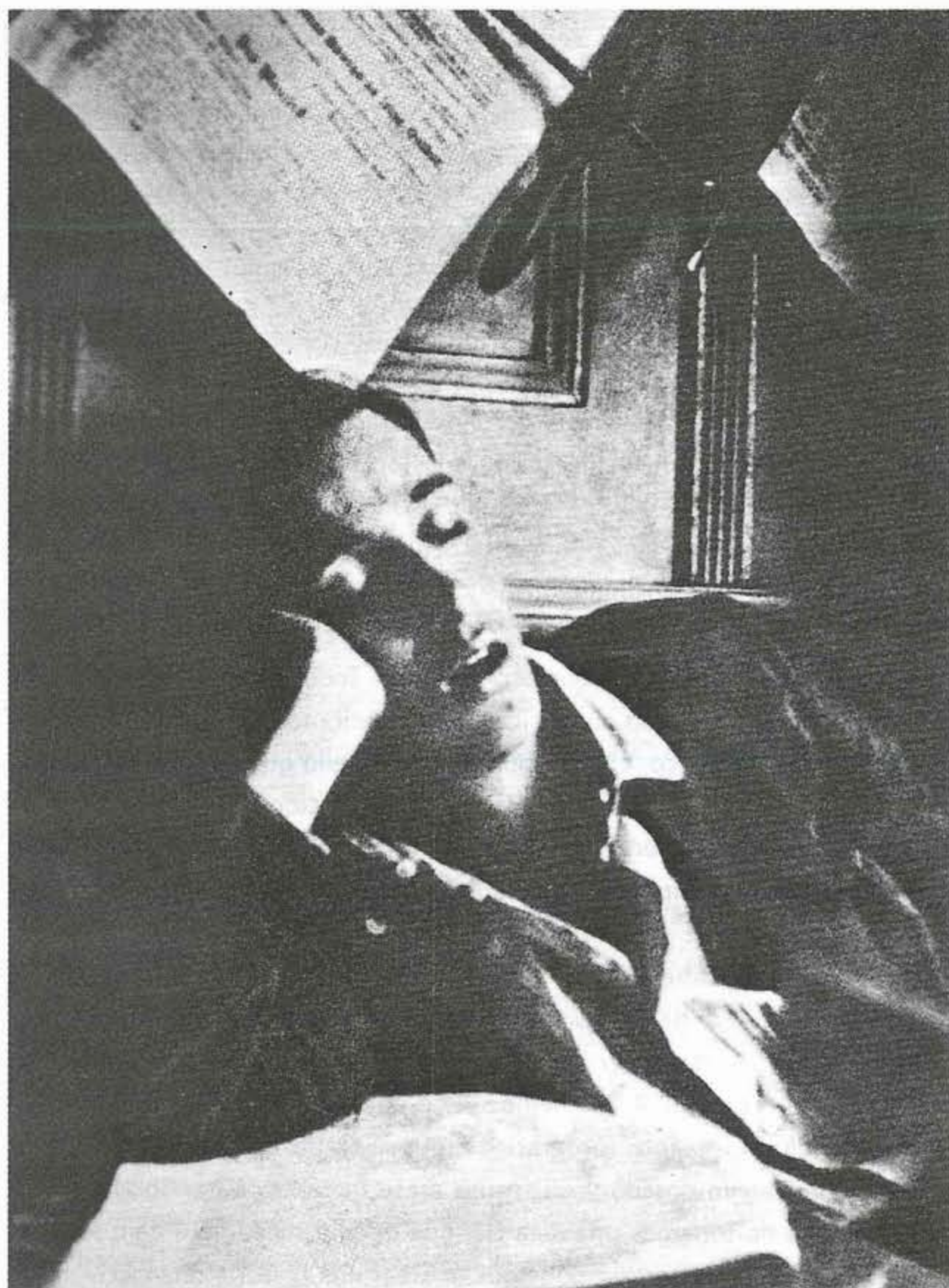
“Cada autoconciencia se reconoce a sí misma como universal, tal como lo determina la potencialidad de abstraer del todo, y como particular, con un objeto, contenido y objetivo determinados. Sin embargo, sendos momentos sólo son abstracciones: lo que es concreto y verdadero (y todo lo que es verdadero es concreto) es la universalidad que tiene a lo particular como a su opuesto, a excepción de lo particular que por su autorreflexión haya sido igualado con lo universal. Esta unidad es la individualidad”.

En cada fotografía expresiva, en cada fotografía que cita extensamente, lo particular, por vía de una idea general, ha sido igualado con lo universal.

* * *

Un joven duerme en la mesa de un lugar público, quizás un café. La expre-

8. Georg W. F. Hegel. *Philosophy of Right*. London, Oxford University Press, 1975, página 7.



sión de su rostro, su carácter, la forma en que la luz y la sombra lo disuelven, a él y a sus ropas, su camisa abierta y el periódico sobre la mesa, su salud y su fatiga, la noche: todo esto está visualmente presente en esa situación. La idea general emana del evento y lo confronta. En la fotografía, la idea concierne a la legibilidad. O, más precisamente, la distinción, el trazo, entre la legibilidad y la ilegibilidad.

Si se removieran los periódicos de la mesa y de la pared posterior detrás de la figura durmiente, la fotografía dejaría de ser expresiva —hasta, o a menos, que posibles reemplazos, instiguen otra idea.

El evento instiga la idea. Y la idea, al confrontar al evento, lo urge a ir más allá de sí mismo y de este modo representar la generalización (lo que Hegel llama abstracción) portada dentro de la idea. Vemos a un hombre particular durmiendo. Al verlo, reflexionamos acerca del dormir en general. No obs-



tante, esa consideración no nos deja afuera de lo particular; por el contrario, ha sido instigado por ello, y todo lo que sigamos interpretando es en interés de lo particular. Pensamos o sentimos o recordamos *por medio de las apariencias* registradas en la fotografía y *junto a la idea de legibilidad/ilegibilidad* que las instigó.

Lo impreso en el periódico que el joven leía antes de dormirse, lo impreso en los periódicos que cuelgan en la pared, que casi podemos leer incluso desde esta distancia —todas noticias escritas, todo regulaciones y horarios— han devenido, para él, *temporariamente ilegibles*. Y al mismo tiempo, lo que está ocurriendo en su mente adormecida, la forma en que se recobra de la fatiga, nos son ilegibles, tanto como para cualquiera que hubiera estado aguardando en la sala de espera. Dos legibilidades. Dos ilegibilidades. La idea de la fotografía oscila (al igual que su respiración) entre los dos polos.

Nada de esto fue construido o planeado por Kertész. Su tarea consistió en ser altamente receptivo a la coherencia de las apariencias en ese instante desde su posición en ese lugar. Las correspondencias que emergen de esta coherencia son demasiado extensas y demasiado entrelazadas para ser enumeradas satisfactoriamente en palabras. (No se puede tomar fotografías con un diccionario). El papel se corresponde con la tela, con los folios, con los rasgos faciales, con la impresión, con la oscuridad, con el sueño, con la luz, con la legibilidad. En la calidad de la *receptividad* de Kertész se percibe cómo la ausencia de intencionalidad en la fotografía se transforma en su fuerza, en su lucidez.

Un joven jugando en un campo con una oveja en el año 1917. Él está perfectamente conciente de estar siendo fotografiado. Es exuberante e inocente a la vez.

¿Qué hace de esta fotografía algo memorable? ¿Por qué nos provoca recuerdos? A nosotros, que no somos niños pastores húngaros nacidos antes de la Primera Guerra Mundial. No es memorable, tal cual lo asumirían la mayor parte de los editores de fotografías, porque la expresión y los gestos del niño sean felices y encantadores. Aislados, los gestos y las expresiones fotografiadas resultan ser mudas o bien caricaturescas. Pero aquí no están aislados. Contienen una idea y son confrontados por ella.

Lo que vemos de la oveja —lo que hace que el animal sea instantáneamente reconocible como una oveja— es la textura de su vellón de lana: la misma textura que es acariciada por la mano del niño y que lo atrajo a jugar con el animal del modo en que él es. Simultáneamente con la textura del vellón, notamos —o la fotografía insiste en que lo notemos— la textura del rastrojo sobre el que rueda el niño y que debe sentir al tacto a través de su camisa.

La idea dentro del evento, la idea a la que Kertész fue receptivo, concierne al sentido del tacto. Y al grado de agudeza en que se manifiesta ese sentido en la infancia, y en todas partes. La fotografía es lúcida porque, a través de la idea, habla de las yemas de nuestros dedos, o del recuerdo de lo que las yemas sintieron.

Evento e idea están natural y activamente conectados. La fotografía los enmarca, excluyendo toda otra cosa. Lo particular está siendo igualado con lo universal.



En "La partida del húsar rojo partiendo" la idea concierne a la quietud. Todo es leído como movimiento: los árboles contra el cielo, los pliegues de sus ropas, la escena de la partida, la brisa que hace rizar el pelo del bebé, la sombra de los árboles, el cabello de la mujer en su mejilla, el ángulo de inclinación de los fusiles. Y dentro de este flujo, la idea de quietud nos es instigada por la mirada que pasa entre el hombre y la mujer. Y la lucidez de esta idea nos hace meditar sobre la quietud que emerge en cada partida.

Un par de amantes se abrazan en un banco de plaza (¿o en un jardín?). Es una pareja urbana de clase media alta. Probablemente no se dan cuenta que están siendo fotografiados. Y en caso de haberlo percibido, casi se han olvidado de la cámara. Son discretos —tal como las convenciones de su clase lo demandarían en cualquier ocasión pública, con o sin cámaras— y sin embargo, a la vez, el deseo (o el anhelo del deseo) los está haciendo (o los podría hacer) abandonarse uno al otro. No es éste un acontecimiento excepcional. Lo que la convierte en una fotografía poco común es que la especial coherencia de todo lo que vemos en ella —la pantalla del seto escondida detrás suyo, sus guantes, las bocamangas de sus sacos con los mismos botones, los movimientos de sus manos, el roce de sus narices, la oscuridad que enlaza sus ropas de sastrería y la sombra del seto, la luz que ilumina hojas y piel—, esta coherencia instiga la idea de la caricia que diferencia el decoro del deseo, el vestirse del desvestirse, la ocasión de la privacidad. Y esa división es una experiencia adulta universal.

El propio Kertész dijo: "La cámara es mi instrumento. Por su intermedio doy sentido a todo lo que me rodea". Sería posible construir una teoría basada en el específico proceso fotográfico de "dar sentido".

Hagamos un sumario. La fotografía cita de las apariencias. La extracción de la cita produce una discontinuidad reflejada en la ambigüedad del significado de la fotografía. Todos los eventos fotografiados son ambiguos, excepto para aquellos cuya relación personal con los mismos es tal que sus propias vidas proveen la continuidad perdida. En público, habitualmente, la ambigüedad de las fotografías resta oculta por el uso de palabras que explican, con mayor o menos veracidad, los eventos capturados.

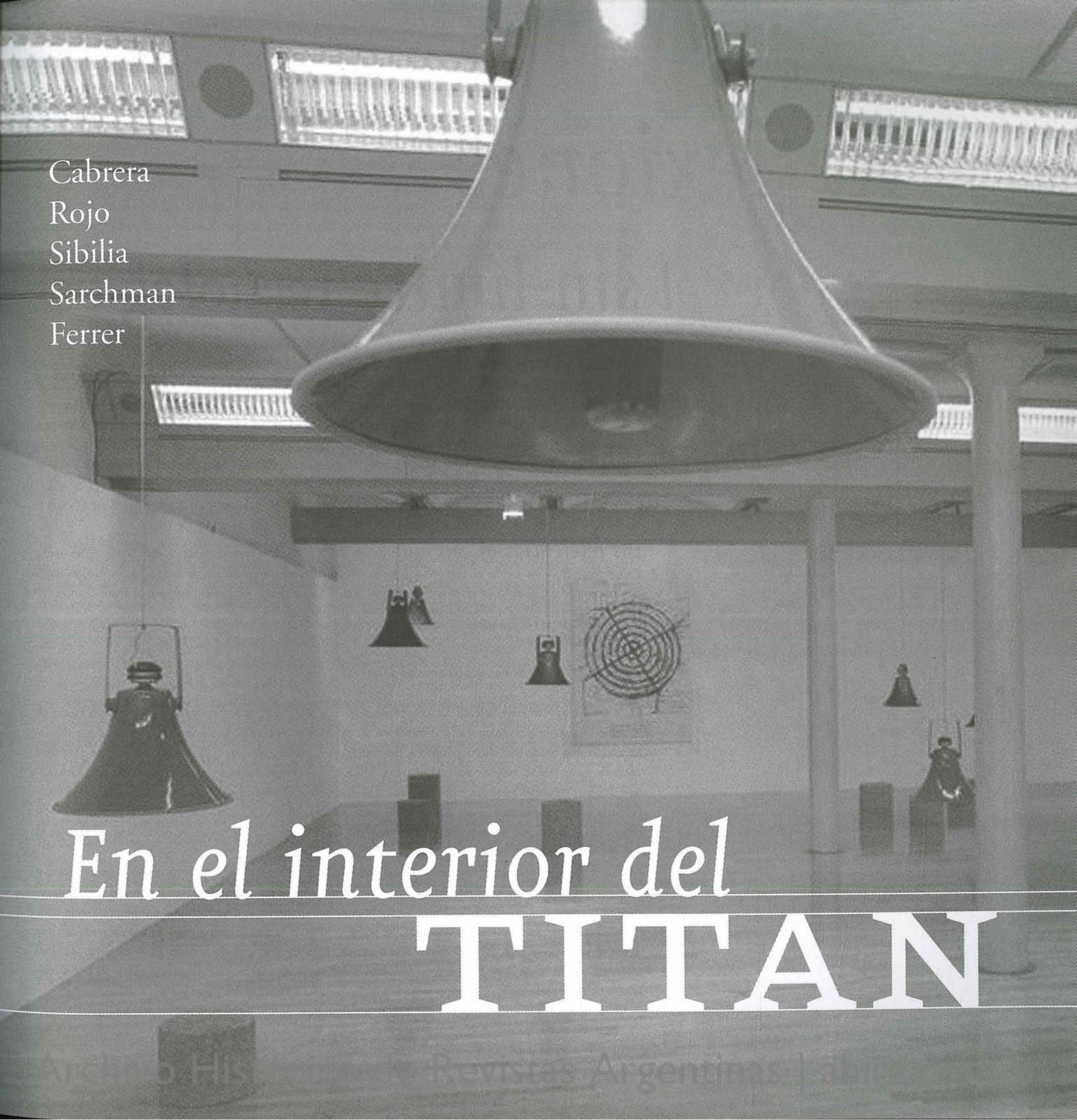
La fotografía expresiva —cuya expresividad puede contener su ambigüedad de significado y a la vez "darle sentido"— es una larga cita de las apariencias: la extensión aquí es mensurada no por el tiempo sino por un mayor alcance del significado. Tal extensión es lograda transformando la discontinuidad de la fotografía en una ventaja. La narración está rota. (No sabemos porque el joven durmiente espera por el tren, en el supuesto de que lo esté haciendo). Sin embargo, la misma discontinuidad, al preservar una serie instantánea de apariencias, nos permite leer a través de ella y encontrar una coherencia sincrónica. Una coherencia que, en vez de narrar, instiga ideas. Las apariencias disponen de esta capacidad de coherencia porque constituyen algo aproximado a un lenguaje. Me he referido a esto como un semi-lenguaje.

El semi-lenguaje de las apariencias hace surgir continuamente una expectativa de sentido adicional. Buscamos la revelación con nuestros ojos. Esta esperanza es satisfecha muy raramente en la vida. La fotografía confirma esta esperanza y la confirma de un modo que puede ser compartido (tal como compartimos la interpretación de esas fotografías de Kertész). En la fotografía expresiva las apariencias cesan de ser oraculares y devienen elucidatorias. Es esta confirmación lo que nos conmueve.

Además del evento fotografiado, además de la lucidez de la idea, nos conmueve el cumplimiento de una expectativa que es intrínseca a la voluntad de mirar. La cámara completa este semi-lenguaje de apariencias y articula un significado inequívoco. Cuando esto sucede nos hallamos repentinamente en casa entre las apariencias, tal como nos sentimos en casa en nuestra lengua madre.

[Traducción de Margarita Martínez, Ingrid Sarchman y Christian Ferrer]

[APARIENCIAS]



Cabrera
Rojo
Sibilia
Sarchman
Ferrer

En el interior del

TITAN

Reflexiones

sobre el *sin límite* tecnológico

DANIEL H. CABRERA

"Como es en lo bajo, así es en lo alto"
Hermes Trismegisto, *Tabla Esmeraldina*

Las referencias al "sin límite" de los discursos neotecnológicos metaforizan el adelante y el arriba. Espacios desde el que se visualizan el avance y el progreso, sin embargo, la limitación de la que no puede dar cuenta se refiere al atrás y al abajo. Lugar desde el que el progreso aparece como consecuencia de una caída descontrolada y un temor al hundimiento¹.

LA TÉCNICA COMO SUPERACIÓN DE LOS LÍMITES

1 Antropológicamente considerada, la técnica es una reacción a la experiencia del límite, un modo de la acción humana que enfrenta los límites de su condición. Potencia, prolonga y proyecta al ser humano con la ilusión de que dicha potencia, prolongación y proyección venciendo un límite no se detendrá ante ninguno. Así lo creyó Ícaro con sus alas de plumas y cera hasta que se le derritieron en la proximidad del sol. Lo creyó también el pueblo constructor de Babel hasta que fue confundido cuando la altura de la torre amenazaba al propio cielo. El mito griego o judío muestran el fracaso o prohibición del hombre por llegar por sus propios medios mas allá de la superficie en la que se encuentra enraizado: el sol, el cielo, son el límite².

La acción técnica prolonga al ser humano pero no le permite alcanzar las alturas porque allí viven los dioses y para ello existe un camino: el ritual religioso, los relatos míticos, las advertencias adivinatorias y el comportamiento moral. Las grandes religiones monoteístas —judía, cristianas e islámicas— prometen la vida definitiva en el cielo. La fe y las buenas obras del hombre junto a la gracia divina posibilitan la llegada al cielo desde el suelo en el que permanecemos aún muertos. Esto ha sido uno de los ejes de la obra de Marshall McLuhan y de la "Escuela de Toronto", quienes han llevado la lucha contra el límite a la categoría de ley³ al aseverar que cada tecnología extiende o amplifica algún órgano o facultad del usuario.

2 Desde el sentido común se acostumbra a sostener que “la técnica en sí misma no es ni buena ni mala” y en esa mismo sentido se sugiere que “la técnica en sí misma supera los límites de la corporalidad o la mundanidad del ser humano”. Pero aquí es necesario hacer dos aclaraciones: la primera, que “la técnica en sí misma” no es sólo una realidad funcional o maquina que se pueda aislar de su matriz simbólica e imaginaria. Lo imaginario es tan constitutivo de la técnica como su propia realidad física. La computadora, no una computadora en particular, sino el conjunto de aparatos, instituciones y discursos de las que la actual computadora participa, no puede funcionar sin chips pero tampoco sin su matriz simbólica e imaginaria⁴.

En segundo lugar, hay diferentes maneras de hacer las cosas. La palanca como prolongación del brazo y la computadora como prolongación de la inteligencia son dos maneras muy distintas de entender la superación del límite. Sobre una misma matriz antropológica de prolongación se construyen dos tecnologías muy diferentes, cada una de ellas inseparable del conjunto simbólico e imaginario de la sociedad que las instituye como su modo propio de vencer los límites. Y para entenderlo no es suficiente sólo referirse a las posibilidades inherentes del aparato sino del conjunto de las llamadas “nuevas tecnologías” desde las cuales se definen los límites que desafían y se desean superar; lo que no se nombran y los motivos por los que no se lo hace; los límites prohibidos, permitidos, indiferentes e inenabables, etcétera. En otras palabras, las nuevas tecnologías superan los límites definidos como tales, prolongan lo que pueden prolongar. No hay unas previas “necesidades de prolongación” que son satisfechas: hay respuestas a límites predefinidos de múltiples maneras (no sólo como proyectos, sino como encuentros azarosos, no deseados, casuales, etcétera) de lo que resulta la tecnología como conjunto real, simbólico e imaginario instituido por la sociedad⁵.

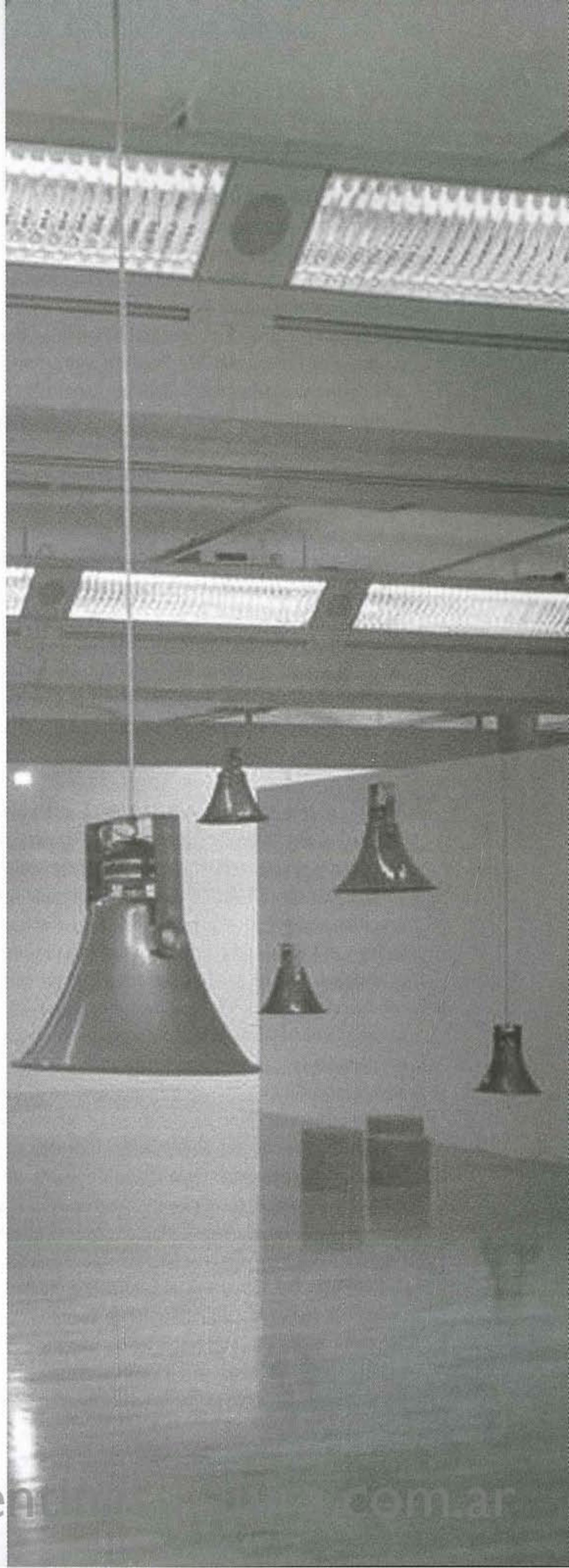
3 Lo que trato de pensar aquí son las significaciones que la sociedad contemporánea entreteje e inventa en torno de la “realidad funcional” de las nuevas tecnologías. Como el coleccionista de Walter Benjamin, se trata de “sacar el objeto de su entorno funcional”⁶. Lo que en otras palabras significa partir de la inseparabilidad de la dimensión funcional de las tecnologías de su tramado imaginario. En esa realidad funcional, simbólica e imaginaria, ensayo una interpretación de la centralidad constitutiva de lo imaginario del “sin límites” de las nuevas tecnologías.

En este sentido no hay que confundir la condición antropológica de superación de los límites con la manera que se presenta a las nuevas tecnologías en los discursos que se refieren a ellas. Si se mira casi cualquier mensaje al azar referido a la tecnología se apreciarán promesas del tipo: “tecnología sin límites”, “creatividad sin límites”, “conexión sin límites”, “movilidad sin límite”, “velocidad sin límite”, “el único límite es el que te impones a ti mismo”, etcétera. El modo de hablar de los límites de las nuevas tecnologías consiste en afirmar que no los tienen y que otorgan al usuario ese horizonte ilimitado. El discurso publicitario, los comentarios periodísticos y los mensajes de los llamados gurues insisten en esta condición ilimitada y liberadora de las neotecnologías.

Es un lugar común sostener que la tenencia y uso de los aparatos garantiza la superación de los límites: de movimiento, de velocidad, de distancia, del cuerpo, de memoria, de visión, de afectos, de aislamiento, etcétera. La significación imaginaria social central de las nuevas tecnologías no sólo se refiere a una permanente superación de los límites de la experiencia humana sino de una nueva condición tecnológica de la humanidad: lo ilimitado como promesa realizable.

RÁPIDO, ARRIBA Y ADELANTE

4 La modernidad se inicia cuando el lema latino *plus ultra* convertido en símbolo del imperio español de Carlos V entreteje el impulso del conquistador con la fe cristiana del cielo prometido. Espacialmente se logra



navegar la redondez de la tierra y espiritualmente se inicia el viaje al secularizado más allá: el progreso.

La antigüedad había atribuido a la fuerza de Hércules el establecimiento de la indicación entre Calpe y Abila: *Non Plus Ultra*. Al norte de esa misma península ibérica estaba *Finis Terrae*. Estos límites —más que prohibir— advertían que la navegación *más allá* era responsabilidad del marino que lo hiciera. Era un aviso de límite: más allá los dioses no se responsabilizaban de la suerte que corrieran los hombres: “puedes ir pero los mares están habitados por grandes monstruos y luego... luego, no se sabe que hay”.

5 La espacialidad dominante del imaginario moderno es arriba y adelante⁷. El cielo está al alcance y el futuro está adelante, ante la vista. Son los espacios deseables, los que deben buscarse y, por supuesto, a los que responde la tecnología. Los viajes espaciales representados en las narrativas cinematográficas son uno de sus símbolos más activos en el imaginario contemporáneo.

La modernidad niega el atrás y el abajo. Uno de los principales símbolos del atrás en la modernidad lo representa la parte trasera de la estación de ferrocarril. La estación clásica del siglo XIX y principio del XX con una fachada imponente y luminosa presidida por el reloj que esconde un atrás de desorden y fealdad. Es el edificio de donde salía el símbolo por excelencia del avance seguro y veloz⁸.

6 Con el tren, pero sobre todo con el automóvil, surgió un nuevo tipo de viandante, el conductor. El automóvil requiere de ciertas habilidades muy particulares que exigen un aprendizaje de coordinación de movimientos corporales y de concentración mental. El automóvil reforzó el sistema de calles, avenidas y carreteras como viaductos sin obstáculos, rápidos y coordinados. Calles y automóvil imprimen a la conducción una atención concentrada en el adelante. Con el objetivo de cumplir horarios y moverse sin problemas el conductor tiene su vista y su mente en llegar y, sobre todo, llegar a tiempo. La mirada hacia atrás está representada por el espejo retrovisor de los automóviles. En la legislación de varios países se prescribe que deben llevar una advertencia: “los objetos que se ven están más cerca de lo que parecen”. Ver y parecer no coinciden en el retrovisor a pesar de la sensación que puedan transmitir al conductor. Sin embargo, ni lentes, ni telescopios, ni televisores, ningún otro mecanismo de la visión tiene una advertencia similar dirigida a señalar la distancia entre el ver y el parecer. En la conducción la mirada debe ponerse adelante, donde se abre el camino, el auxiliar retrovisor es necesario pero confunde, distorsiona, miente.

A diferencia del conductor, el caminante regula la velocidad no sólo por la necesidad de llegar a un determinado tiempo a la meta. Hay otra regulación del caminar, incluso más importante, que proviene del tipo de suelo que se pisa. Las capas delgadas de hielo, los caminos muy húmedos (o los riachuelos sin puentes) requieren velocidad para mantenerse en la superficie⁹. Quien se

mueve por temor al hundimiento se refugia en la velocidad. Los terrenos firmes dan seguridad, relajan e invitan al paseo. Se deja de mirar hacia el frente y se comienza a mirar hacia los costados y, si el paisaje es agradable, invitan a parar y mirar entorno.

Hay otro motivo más de velocidad regulado por el suelo: la bajada. El caminante pendiente abajo puede llevarse por el impulso de la atracción gravitacional y dejarse caer velozmente. Se sabe que la mayoría de los accidentes de montañistas no suceden subiendo sino descendiendo. Cuando el montañista inexperto llega a la cumbre cree haberlo logrado todo pero aún queda la bajada. En ella el cansancio, relajamiento y velocidad que imprime el suelo, provocan las caídas aun de los más expertos. Controlar la bajada requiere tanta fuerza y destreza como la subida.

Atrás y abajo tiene en común su condición de pisado y por ello de pasado. El abajo es también lugar de las infraestructuras. Importantes pero, como a los muertos, se las tapa y se las olvida. El abajo arquitectónico no es problema, o si lo es, se lo soluciona en el mismo momento de su construcción.

Atrás y abajo constituyen la traducción espacial del pasado, a la manera de los límites pisados, traspasados, superados. Los importantes son los espacios del futuro: el arriba y el delante. Allí están los objetivos y metas que deben mirarse para alcanzarse. En ellos se debe pensar como lo trascendente y lo significativo. En este imaginario las nuevas tecnologías se promocionan como instrumentos para vencer la limitación de la quietud y del movimiento lento, y así, traspasar los límites frontales y superiores.

7 Las metáforas ayudan a pensar en otras posibilidades. Cuando el suelo aparece como inseguro inspira temor, el “aquí” no es del todo confortable, es necesario ser veloces para poder sobrevivir. Las tecnologías deben ayudar a dirigir la mirada hacia delante, ni a los lados, ni mucho menos, detrás. Como a caballos que se los quiere concentrar en el camino, a los hombres del presente tiempo se nos invita a caminar provistos de tecnologías concentradoras de la mirada hacia delante. El desprestigio del pasado, el ridículo de retroceder, del hedor de lo trasero, todo parece sugerir, invitar y estimular el movimiento y la mirada hacia delante.

Que el suelo no es seguro parece evidente cuando se define a la sociedad actual como recurriendo a las categorías de incertidumbre, riesgo (Ulrich Beck), contingencia (Niklas Luhmann), o ambivalencia (Zygmunt Bauman). Definiciones todas cuya clave reside en que ese riesgo, contingencia, ambivalencia, o incertidumbre no son frutos de un dios o del puro azar sino consecuencias realizadas por la sociedad y sus agentes.

El hundimiento obliga a correr, pero también la caída. Una de las características de las tecnologías contemporáneas es su autonomía respecto de la voluntad humana. Un impensable es el llamado “imperativo tecnológico”, según el cual, “lo que puede ser hecho se hará” o como lo analiza Jacques Ellul,

la mera disponibilidad de la técnica obliga a usarla. Las nuevas tecnologías resultan de un avance que parece producto de una caída veloz. La velocidad que imprime el supuesto progreso tecnológico resulta de un movimiento de descenso en el que sólo interesa mantenerse en pie, no golpearse, sobrevivir. En esta caída descontrolada que produce avance, sólo interesa seguir adelante sin mirar alrededor y mucho menos mirar atrás.

La metáfora de las nuevas tecnologías recurren al "sin límite" como límite inferior de su racionalidad. Las nuevas tecnologías se presentan en el discurso público como un progreso controlado, previsto, sin riesgos, sólo para mejor. Por ello lo negativo y lo no deseado representan consecuencias que no restan importancia sino que, por el contrario, confirman el curso del avance como un destino.

Las nuevas tecnologías no podrían presentar su avance y progreso como caída y miedo al hundimiento porque sería una manera de reconocer lo imaginario del sistema económico y funcional.

ESTRELLARSE CONTRA EL SUELO

8 Escapar al golpe de estrellarse contra el suelo. Esa parece ser la única preocupación de una velocidad impuesta por las condiciones del suelo de la racionalidad tecnológica. Dos ejemplos: el teléfono celular y el chip.

El teléfono celular constituye uno de los máximos símbolos de una sociedad en movimiento. La convergencia tecnológica de la movilidad del aparato con la conexión a la web lo convierten en el instrumento-símbolo de las significaciones imaginarias sociales actuales: movilidad y conexión¹⁰. Como pocos aparatos técnicos, condensa el imaginario del "sin límite" neotecnológico: comunicación auditiva, visual e instantánea; agenda y reloj; medio electrónico de pago; cámara fotográfica y filmadora; memoria de archivo; terminal de navegación de Internet; televisión, etcétera. La libertad simbolizada por la posibilidad de todo tipo de movimientos y la conexión técnica que trae la sensación de estar juntos, lo convierten en un instrumento clave en la interpretación del imaginario contemporáneo.

Estas reflexiones que provienen desde la posible experiencia del usuario pueden pensarse desde los límites que debe superar el sistema técnico mercantil. Por ejemplo, la cantidad de artefactos producidos y vendidos. Al respecto el 15 de septiembre de 2006¹¹ se anunció como noticia: "hoy se activa el teléfono móvil número 2.500 millones". Simbólicamente la cantidad se acerca a la cifra que representa a la mitad de la humanidad aunque eso no tenga ningún sentido respecto de su distribución.

Desde el punto de vista de la constitución de las tecnologías, el chip es un elemento central, y la limitación consiste en superar la capacidad de los procesadores. La Ley de Moore, formulada por el fundador de Intel, Gordon E. Moore en 1965, pronosticaba la duplicación de su capacidad cada dieciocho

meses. El 19 de septiembre de 2006 la misma empresa anunció que "pondrá fin a esta ley" con la creación de un chip que incorporará tecnología láser y transmitirá datos a la velocidad de la luz. Según dice la noticia "la tecnología podría ser incorporada en los microprocesadores del futuro e implica en la práctica, que la velocidad de procesamiento estará limitada sólo por la velocidad de la luz". Según se dice la luz es la forma óptima de transmitir datos con la mayor rapidez porque "en la práctica, la luz no tiene limitación de ningún tipo, aparte del 'límite de velocidad' de la propia luz".

Se trata de un ejemplo significativo, la mirada estaba dirigida a superar unos límites ubicados imaginariamente adelante y a él se acerca los resultados tecnológicos. Poco importa que el chip sea un terrible peligro ecológico, ya que para la producción de un microchip de dos gramos es necesario usar 32 litros de agua, 1.6 kilogramos de combustibles fósiles, 700 gramos de carbono y otros gases, además de 72 gramos de distintas sustancias químicas. De manera que la relación de peso entre el chip ya terminado y el material empleado en su fabricación es de 1:630 mientras para un automóvil, por ejemplo, la relación sea de 1:2.

No hay tiempo para dirigir la mirada hacia el abajo, hacia la basura, porque caemos rápidamente y porque sólo da tiempo para ubicar los mayores basureros tecnológicos lejos, en Asia y África (especialmente en China, Pakistán y Nigeria), a donde envían las computadoras inservibles rotuladas como "cooperación para el desarrollo".

9 El límite de las tecnologías no está ni arriba ni adelante: los progresos en la cantidad de producción o en la velocidad y la capacidad de almacenaje no son problemas, son sus desafíos. La tecnología teme enfrentar el abajo: el *mundus*. Etimológicamente "mundo" —*mundus*—, antes de ser lo que se sabe que es, fue la cavidad al que se arrojaban a las víctimas sacrificadas a los dioses, a los niños rechazados por sus padres y las inmundicias, en una palabra, a todas las cosas que no tenían sitio en la ciudad¹². Lugar que en el judaísmo recibía el nombre de Gehena.

10 A finales de 2005 se comentaba en las noticias sobre tecnologías que teléfonos celulares que caen accidentalmente al inodoro y luego ingresan al sistema de alcantarillado se han convertido en un problema en Helsinki, Finlandia. Aclaraban que se desconoce la cantidad exacta de teléfonos móviles que caen al sistema de alcantarillado finlandés. Sin embargo, las estadísticas de Gran Bretaña indicaban que sólo en Inglaterra 60.000 teléfonos celulares ven su destino sellado al caer al baño. De todas maneras la "muerte en el baño", como la llamaron, es sólo la sexta causa de inutilización de teléfonos móviles ya que según se investigó la mayor parte de los teléfonos móviles son destruidos cuando caen accidentalmente al suelo.

11 Como se sabe, Occidente etimológicamente viene de *occidere*: caer. El signo de la tecnología occidental es la caída. La marca del ocaso está en su cuer-

po. Ocaso: puesta del sol, advenimiento de la noche. El ocaso es el paso del hemisferio visible al invisible. Es, según, algunas culturas antiguas, la entrada al inframundo, a lo subterráneo, es decir, al *infernun* —al lugar de abajo.

La interpretación de las nuevas tecnologías se enriquecería del análisis del basurero, del *mundus*³. En tres sentidos, el primero el ya destacado de los basureros tecnológicos y que requieren una profunda reflexión sobre la incidencia de las tecnologías de consumo en el ecosistema planetario. Muchos movimientos ecologistas están actuando en este sentido.

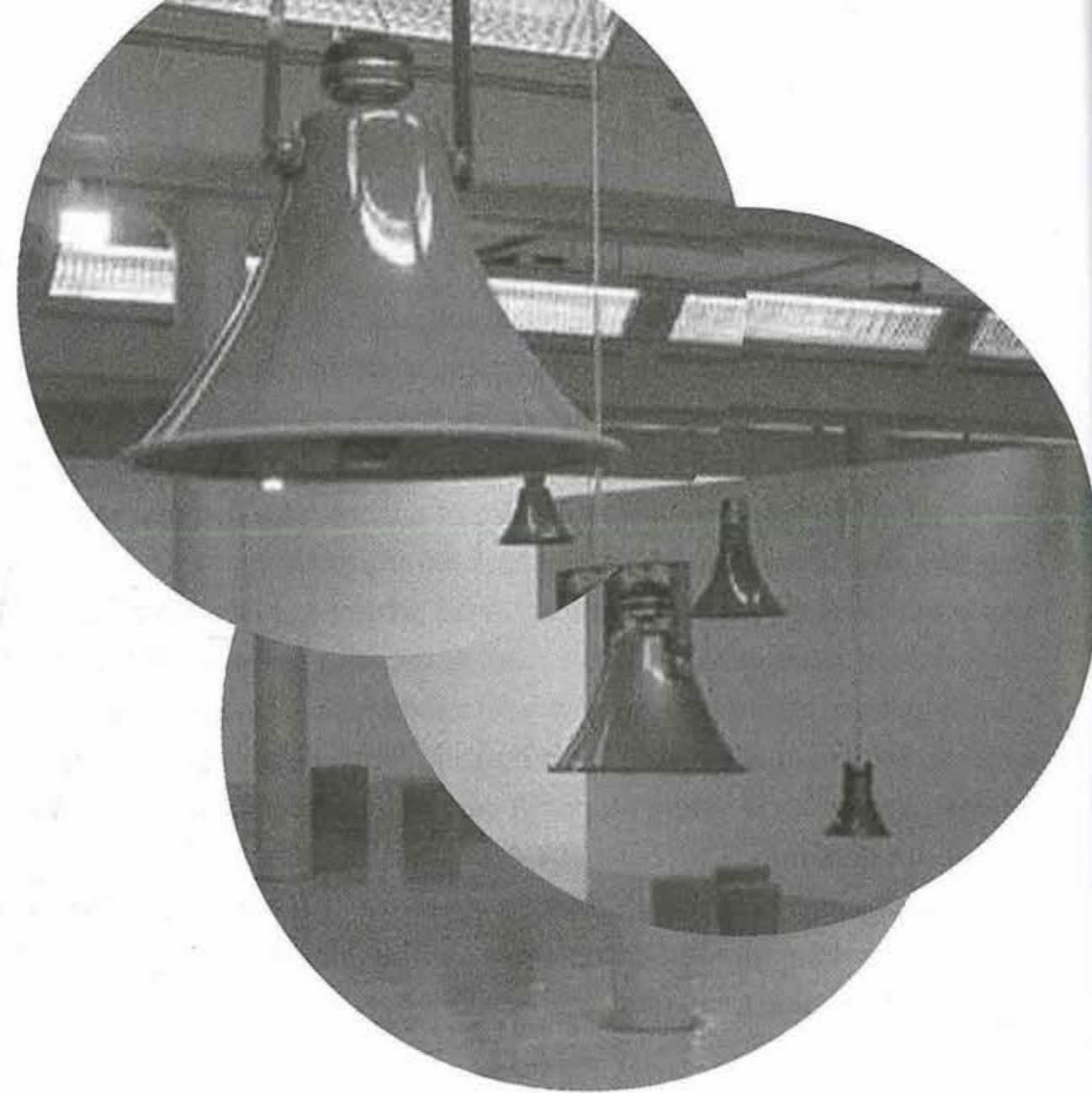
Me interesa destacar aquí un segundo sentido en el que el *mundus* significa investigar las tecnologías rechazadas y dejadas de lado en el avance de las que luego se consideran triunfadoras. Los ejemplos actuales son muchos. Entre ellos sobresale la “autopista de la información” confundida durante un tiempo con Internet⁴ y cuyo análisis permitiría reubicar en su lugar a la WWW. Estas breves ideas desarrolladas aquí enfrentan una tercera posibilidad que creo es esencial: la interpretación desde el infierno o inframundo del sentido. El camino de la metáfora que conduce al imaginario y muestra el “progreso” como una marca impresa por el piso de la racionalidad tecnológica. El progreso occidental concentrado en el adelante y el arriba resulta de la velocidad que imprime la lucha contra la caída y la conciencia de la fragilidad del suelo que se pisa.

El sistema neotecnológico teme parar, teme perder la seguridad y equilibrio que le da la velocidad. Mira hacia delante y sueña con el arriba porque, amenazantes, el abajo y el atrás podrían cuestionar y desequilibrar.

La interpretación del “sin límite” de las nuevas tecnologías debería comenzar por los límites espaciales ocultados: el abajo y el atrás. El pueblo Aymará del altiplano boliviano tiene una particular concepción del tiempo que puede ayudar para otra idea del atrás y el adelante en su expresión temporal. La palabra aymará que indica el pasado (*nayra*) significa literalmente ojo, a la vista o al frente. La palabra que traduce futuro (*qhipa*) quiere decir detrás o a la espalda. La palabra aymará (*qhipüru*) que se traduce como *mañana*, combina *qhipa* (atrás) y *uru* (día), siendo literalmente “día que está a la espalda”⁵. El ángel de la historia de Benjamin no está solo, otras miradas son posibles.

NOTAS

1. Agradezco la lectura de José Antonio Hernanz.
2. Véase Gilbert Durand: “La noción de límite en la morfología religiosa y en las teofanías de la cultura europea”, en E. Neumann; M. Eliade; G. Durand; H. Kawwai; y H. Zuckerkandl. *Los dioses ocultos. Círculo Eranos II*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1997, páginas 95 a 140.
3. Véase Marshall McLuhan y Eric McLuhan: *Las leyes de los medios*. México, Editorial Grijalbo, 1988, donde se plantean las cuatro leyes de la tecnología: extensión, caducidad, recuperación y reversión.



4. Véase Daniel H. Cabrera: *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.
5. Véase Cornelius Castoriadis: *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Editorial Tusquets, 1993.
6. Walter Benjamin. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Editorial Akal, 2005, página 225.
7. Sobre lo ascendente y descendente en el sentido antropológico, véase Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2004.
8. Agnes Heller. *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
9. Véase Paul Virilio: *La velocidad de la liberación*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1995; *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires. Editorial Manantial, 1996; y *La inseguridad del territorio*. Editorial La Marca, Buenos Aires, 2000.
10. Véase Daniel H. Cabrera: “Movimiento y conexión”, en *Revista Política y Sociedad*. Madrid, Volumen 43, número 2. mayo-septiembre de 2006.
11. Todas las noticias tecnológicas están tomadas de la publicación electrónica *Diario Tí*. Para más información consultar las páginas webs de las empresas aludidas. Para temas ecológicos relacionados con las nuevas tecnologías véase el sitio de *Basel Action Network*: www.ban.org
12. Véase Michel Maffesoli: *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona, Editorial Icaria, 1990, página 79.
13. Daniel Cabrera. “Lo imaginario o la centralidad subterránea”, en *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento* número 215. Barcelona, 2007.
14. Véase Patrice Flichy: *Lo imaginario de Internet*. Madrid, Editorial Tecnos, 2003.
15. Consúltese <http://aymarani.blogspot.com/2005/07/los-aymaras-y-su-sorprendente-vision.html>. Agradezco esta referencia a Darin McNabb.

El sentimiento gótico en la arqueología industrial

JOSÉ MANUEL ROJO

“Si se puede imaginar se puede hacer”. Esta frase, exaltante y lapidaria como un oráculo o una consigna, no celebra el triunfo de la imaginación, sino su aplastante derrota: es el lema de un conocido anuncio televisivo que confunde el deseo imaginado con el artículo de consumo. Otra reciente campaña publicitaria insistía en preguntar cuál es el límite de nuestro deseo, “¿no puedes imaginar algo mejor?”, para encontrarlo encarnado bajo la forma de... un automóvil. Lo que nos sorprende aquí no es tanto la manipulación de la imaginación y del deseo, sino la reafirmación de las fábulas de la publicidad y del horizonte del consumo como único imaginario posible. Ya no puede dudar nadie que *la pantalla del espectáculo nos devuelve formulaciones aceptables de todos los deseos*¹. Es de temer que, fuera de estos deseos inducidos, no se extienda ya otro Deseo; que más allá de lo que imaginan por nosotros, no persista lo Imaginario. Si es cierto que existe un punto en que toda acción humana queda procesada y convertida en tendencia del sistema, aceptaremos que ese punto límite se encuentra afuera, más allá del dominio de la imaginación, tal vez ocupando su lugar. Pues ese sistema necesita una taxidermia del espíritu que le facilite la clasificación mecanicista de los anhelos del hombre, hasta los más oscuros y secretos, para su más fácil traducción en objetos y (super)vivencias de consumo. Así se ha organizado una caza salvaje de lo imaginario, un *proyecto de liquidación* que, según Annie Le Brun, consiste en *asignar un nombre, un origen, un lugar, una forma, en suma una identidad a lo que, por definición, no lo tiene. Se trata de fijar los pensamientos desplazados, de organizar los viajes fantasmáticos, de detener la fuga de los sueños. Prácticamente, no hay fantasma que hoy no tenga su forma, su peso, y correlativamente, su precio*². Operación que permite la degradación del deseo en mercancía y el control sistemático de cualquier espíritu de revuelta que, aislado del humus inspirador de la imaginación, se empobrece y se

limita a rumiar las viejas ideologías revolucionarias o, peor todavía, se precipita en el Realismo.

No intentar actuar sobre el mundo exterior, aceptarlo todo tal como es, aceptar convertirse en lo que él es por hipocresía, por oportunismo, por cobardía, disfrazarse con los colores del ambiente, eso es el realismo. Me parece que esta definición de René Crevel impregna hoy no sólo la situación política, sino toda la existencia humana. ¿Se sueña hoy? ¿Se da importancia a los sueños, a los procesos oníricos, a la interrogación de esos fantasmas diurnos tras los que se ocultan nuestros deseos más terribles y por tanto necesarios? Creo que no, o muy poco, y los resultados están a la vista. El desfallecimiento de las fuerzas de oposición al sistema, a pesar de tal o cual victoria o apunte esperanzador, se debe a ese realismo que, conscientemente o no, hemos aceptado por norma vital, y que niega para empezar y por principio el pensamiento utópico. De ahí que presenciemos una cierta *caída de tensión* en los proyectos de liberación del ser humano, que se concentran en una necesaria y generosa lucha *contra* el neoliberalismo, el fascismo, el racismo, el patriarcado... olvidándose quizás de esa *verdadera vida* a la que sin duda tienden con todas sus fuerzas³. No ignoro que, muchas veces, en las luchas cotidianas se experimentan modos de vida más allá de toda especulación teórica. Pero puede que se confíe excesivamente en que la destrucción del enemigo garantice por sí sola el triunfo de la libertad, y puede también que semejante concepción de la libertad sea demasiado débil, al suponerla hecha ya de una pieza, resplandeciente y perfecta, esperando tan sólo el fin de su cautiverio, igual a sí misma siempre y en cualquier momento de la historia, preparada sin más para ser vivida y disfrutada. Todo consistiría entonces en defender y reivindicar la libertad. Pero como decía ya una declaración surrealista en 1966, hoy *la liber-*



tad necesita menos a los defensores que a los inventores. No se trata ahora de reivindicar nada. No somos nigromantes para intentar levantar cuerpos muertos de la tumba. La fuerza de la libertad está en que sigue siendo *la gran desconocida*: nuestra debilidad, el no saber reconocerlo, encerrándola en definiciones gastadas, negándonos a pensarla con un nuevo cuerpo, con mil cuerpos. Esta erotización de la libertad pasa sin duda por encima de la satisfacción de las necesidades materiales, de la bondad, de la felicidad, y se identifica con Jim Mahoney cuando, ante el reino de la abundancia de la ciudad de Mahagonny, protesta porque *falta algo y aún no ha pasado nada*, y este estado impasible se le hace intolerable.

Aún no ha pasado nada. Esta afirmación desmedida, casi nihilista, esta fe desesperada en lo imposible y en la búsqueda a toda costa de la piedra filosofal de los milagros, esta quiebra definitiva del conformismo, desenmascara para siempre las promesas de la economía (“¿has visto lo que está pasando?”, se regodea otro anuncio reciente. Nada, nada, NADA) y eleva el debate de la libertad a su punto más alto, del que ya no se puede bajar, retroceder, adulterar. Porque, ¿qué tiene que pasar para que la libertad se cumpla? Todo y al mismo tiempo, todo lo que la imaginación disponga y decida, con sus más originales deseos, los únicos capaces de provocar *las dudas más saludables sobre el principio de la libertad “racional” tal y como es entendida en una sociedad fundada sobre la desigualdad* (Breton). Insisto en que no hablo de “reivindicar el deseo”, porque también para los deseos ha llegado el momento de inventarlos (destruyamos de paso todo *fetichismo de la reivindicación*, nuevo mecanismo de separación que aleja al hombre del objeto que reivindica). Nos situamos entonces en el único plano posible, que consiste en la necesidad inaplazable de formular una idea de la libertad que haga añicos la libertad que a manos llenas ofrece el sistema: formular y nombrar, no defender ni reivindicar.

Pero la invención de la libertad y de los deseos pasa por una reactivación necesaria e ineludible de la imaginación, fenómeno más complicado y difícil que lo que sugiere el lugar común y la autocomplacencia general. Ahora bien, *si lo imaginario es el espacio del deseo*, hay también espacios imaginarios donde la imaginación misma restaña sus heridas y renace, espacios reales que una fuerza poética magnetiza y expulsa a la vez de lo real y de lo fantástico, espacios *ni objetivos ni subjetivos*, espacios inactuales pero capaces de provocar en el ser humano pensamientos insólitos, destellos de lo maravilloso, iluminaciones profanas, decisiones audaces. Espacios, lugares como *observatorios del cielo interior... observatorios ya existentes en el mundo exterior, naturalmente*⁴.

ESPACIOS COMO EL CASTILLO

Desde el siglo XVIII, cuando aparece como escenario indispensable y protagonista fundamental de la novela gótica de Walpole y Maturin, el castillo será un centro privilegiado de la sensibilidad moderna, desde donde luego toma-

rán asiento las fuerzas más aventureras de la misma. Así, en el castillo la razón burguesa se topará estremecida con su doble oscuro, furor y desestimiento, al que creía proscrito para siempre y del que se nutrirá sin dudarlo el Romanticismo más exacerbado. Y del castillo de Otranto al Castillo de Axel, del Castillo de Drácula al Castillo de Eduardo Manostijeras, del Castillo de Melisenda al Castillo de Argol, es en el castillo, o mejor entre sus ruinas, donde muchas veces los hombres y las mujeres han alcanzado más fácilmente la materialización de sus fantasmas.

Sin embargo, la vida de un símbolo o de un mito no es eterna: el tiempo los desgasta, tanto como desgasta la piedra de la ruina. Se diría entonces que el espíritu poético experimenta quizás una cierta rutina, un cierto fastidio si ha de seguir vagando por los corredores secretos del castillo. Ya los encantamientos no son tan efectivos, y las ensoñaciones, las maravillas, los presagios se van asemejando a las rígidas fórmulas de una escolástica de la imaginación, prevista por otros, con sus reglas y sus trampas, previsible y estéril como un parque de atracciones, como un juego de sociedad. *La emoción más profunda del ser, esa que nace de la proximidad de lo fantástico, en ese punto en el que la razón humana pierde su control* (Breton), empieza a no encontrarse cómoda en el espacio imaginario del castillo.

Tal vez por esta razón, Gilles Ivain afirma que "sabemos que se puede construir un inmueble moderno en el que no se reconocerá en absoluto un castillo medieval, pero que guardaría y multiplicaría el poder poético del castillo" (Formulario para un nuevo urbanismo, 1953). Y en un texto anónimo, *La frontera situacionista* (I.S. n° 5, 1960), los situacionistas proponen el *détournement* de edificios y de formas arquitectónicas que desde hace mucho tiempo la sensibilidad popular ha consagrado como *bloques afectivos de ambiente*, poniendo como ejemplo el castillo. ¿Y si fuera detornado (tergiversado) otro tipo de construcción, de tal forma que heredara o mejor reencarnara el ambiente afectivo del castillo, ampliando su legado hacia nuevos significados, hacia otros delirios?

Precisamente, en el ya citado *Límites no fronteras*, André Breton se pregunta por el lugar fantástico que en ese momento (1937) podría sustituir al castillo, como punto de fijación del psiquismo humano, para concluir que, al menos, "todo induce a creer que no se trata de una fábrica". Interesa aquí no tanto la negativa sino la toma en consideración, siquiera a modo de hipótesis, de la fábrica como nuevo espacio imaginario; desde luego, en los años 30 la fábrica, que todavía conocía un ciclo de esplendor productivo, no podía suceder al castillo, pero hoy en día estamos ante unos movimientos de las fuerzas sensibles, y no sólo de ellas, que nos alertan sobre un trascendental cambio de signo en el dominio de la imaginación humana.

Porque está naciendo, ha nacido ya un sentimiento gótico de la arqueología industrial que transmuta a la fábrica, a su ruina abandonada, en un nuevo espacio imaginario.

Cualquier persona que se pasee por la desolación espléndida de una industria

o una instalación fabril en desuso, seguramente reconocerá su poder poético y exaltante, cónclave de los misterios. Son *lugares que invitan a soñar*⁵. Pero para llegar a este punto, tanto la fábrica como en su momento el castillo, han sufrido una decadencia que, paradójicamente, les ha librado de sí mismos. El castillo y la fábrica, sedes materiales y símbolos del poder feudal o burgués, organizaban y controlaban la vida social, económica y política de la zona que dominaban. ¿Qué pensar, por ejemplo, del complejo minero de Hornu, situado en las cercanías de Mons, que en los años 20 del siglo XIX contaba con 400 casas, oficinas, dependencias, y donde vivían 2500 personas? ¿Cómo no compararlo con esas fortalezas medievales que generaban a su alrededor primero una aldea, después una ciudad?

Pero el castillo se vació y se derrumbó con el triunfo del capitalismo y la industrialización, y a partir de su falta de sentido práctico, de su inactualidad escandalosa, dejó de representar una amenaza a la libertad, para llegar a ser un lugar propicio a la fantasía y el mito, el extravío incluso. Un proceso análogo experimenta hoy la fábrica, arrinconada por la pujanza del sector terciario y la economía del simulacro, que sacrifica a buena parte de los obreros a la nueva y cruel mutación del sistema, como en su día lo hicieron los campesinos que emigraron a la ciudad en busca de trabajo.

Y en las afueras de las ciudades, incrustadas a veces de modo incongruente en sus centros históricos, nos esperan las fábricas vacías, nos convocan con cantos de una sirena que no llama al trabajo odioso sino al sueño.

Ahora bien, ¿en qué consiste esa magia de las viejas fábricas, de las que tanto hablo, quizá de forma gratuita? Para empezar, en su despojamiento lúgubre, en su inutilidad manifiesta. Más allá de cualquier contingencia práctica, fuera del campo de sentido que le era propio y la asfixiaba, la ruina fabril se permite entregarse a sí misma y se ofrece a todo. Hay que rechazar entonces y de una vez por todas cualquier operación culturalista que pretenda convertir a la arqueología industrial en un estilo más, protegido y restaurado, reconvertido en museo o institución oficial, normalizado en fin, lo que precipitaría a la fábrica en una reificación historicista como la que puso en marcha Viollet-le-Duc, que en opinión de Annie Le Brun, *no busca sino borrar, negar, olvidar las terribles improvisaciones líricas del tiempo, con el único fin de restituir el documento a su realidad o a su apariencia de realidad funcional y arquitectónica*. ¿Se trataría acaso de acabar con las energías revolucionarias que según Walter Benjamin posee lo anticuado, y que detecta, entre otros objetos, en *las primeras construcciones de hierro, las primeras fábricas*? ¿La fuerza afectiva de la fábrica en desuso reside, entonces, únicamente en alimentar esa energía revolucionaria que Michael Löwy interpreta como *un signo de la precariedad, de la historicidad, de la mortalidad de las estructuras, de los monumentos e instituciones burguesas*?⁶ ¿O en el recuerdo exaltado de las luchas obreras que convulsionaron las fábricas, y que todavía hoy impregnan esos lugares con la vibración contagiosa de la rebelión insatisfecha y del deseo no cumplido? Seguramente la cuestión de la arqueología industrial pasa por aquí, pero no en forma exclusiva.

Porque la fábrica es ante todo un espacio imaginario que se impone por sí mismo, por la extrañeza y misterio que causan sus espacios vacíos, de los que la mayoría de nosotros ignoramos ya su función exacta, la grandeza ominosa de su misma arquitectura y de sus dimensiones. Como los griegos que creían obra de cíclopes y no de hombres la arquitectura micénica, ya no sabemos quién y para qué ha construido esas fábricas desdeñosas. Salas con una altura excesiva, o muy bajas; canales o surcos que atraviesan una habitación; cisternas inquietantes. En la fábrica Pacisa de Madrid, por ejemplo, el mirador o balcón de uno de los pabellones tenía la extraordinaria forma de una *quilla de barco*. ¿Qué se puede soñar si se durmiera allí, noche cerrada, sino que se ha partido ya para siempre a la deriva?

Un segundo factor de estupefacción es el descubrimiento de objetos extravagantes, restos de maquinaria o herramientas inservibles, cuya utilidad práctica se nos escapa en todo caso, y que desafían los mecanismos de interpretación estrictamente racionales, abriéndolos a la lírica de lo improbable, inaugurando un bestiario titánico de fósiles extraterrestres, de metal calcinado, de cables en hibernación. Hay también otros objetos, depositados por el azar y el tiempo, objetos insensibilizados y enmudecidos por el uso cotidiano que, en el marco mágico de la fábrica (ella misma *objeto encontrado*), entran en combustión e iluminan la noche mental. Es así como un simple *ovillo rojo, atado a una piedrecita colocada sobre un muro*, aparecido en el *escenario enrarecido* de una mina cúprica portuguesa, abandonada desde los años 60, se puede convertir en la clave de nuestro destino: *nada menos predecible, nada más enigmático*⁷.

Otras veces, la irrupción de los elementos naturales devora la fábrica y se venga del acoso industrial, creando además paisajes irracionales, más allá de la realidad. Así se ensangrentó la Fábrica de paños de Manresa, inundada por el desbordamiento de un río que dejó tras de sí una capa de arcilla roja tatuada de grietas como cicatrices, suelo crujiente y perturbador. Hay también agresiones contaminantes, poluciones industriales que sin embargo crean, involuntariamente claro está, la atmósfera sagrada de los cuentos de hadas: cerca de Bilbao, una fábrica de añil, ya fuera de servicio, *ha teñido de azul* el campo a su alrededor, sembrando el azur de Mallarmé.

Y qué decir de la Cementera Asland de La Poble de Lillet (Barcelona)⁸, situada a mil metros de altura, a horcajadas de la montaña, semiderruida, decrepita, agarrada en inestable equilibrio a la roca, esperando tal vez el grito de amor o cólera que por fin rompa el hechizo que aún la sostiene, precipitándola al abismo que en secreto anhela... La Cementera Asland es la ruina del castillo, es el *hogar de los fantasmas*.

Se ha dicho ya que la fábrica abandonada, como espacio imaginario, no es, en feliz expresión de Annie Le Brun, *ni objetivo ni subjetivo*. Definición que sin embargo no lo sitúa en el reino pueril de la fantasía sin consecuencias. Al igual que el azar, algunas veces, concilia el deseo inconsciente con los hechos reales, ocurre que los estremecimientos de la imaginación pueden encontrarse con las convulsiones sociales.

Es así como el espacio imaginario se duplica en espacio alternativo. Si es cierto que "el movimiento juvenil de carácter popular [...] es el primero en tener constancia de que la lucha social requiere un espacio y un tiempo propios, y que la elaboración de contextos y la construcción de situaciones ha encontrado en la casa okupada la miniatura encantada que aspira a encantar el mundo"⁹, no nos extrañará que de alguna manera, puede que de forma inconsciente, los fantasmas, los deseos, los estímulos imaginarios que pululan por las fábricas abandonadas se hayan filtrado en la *cultura de la acción* de los nuevos movimientos revolucionarios, fecundándolos, inspirando nuevos estados afectivos, nuevas pasiones, nuevos comportamientos, en resumen nuevas relaciones sociales.

"CASA OKUPADA, CASA ENCANTADA"

Esta consigna okupa incide en el placer que una casa desahuciada, destinada a la especulación o al derribo, puede sentir al verse okupada y devuelta a una vida nueva y libre. ¿Pero no querrá decir también que la casa okupada queda a su vez *encantada* en el sentido mágico, es decir, hechizada, penetrada por la maravilla, convertida en un espacio trastornado que convoca a los fantasmas de la imaginación subversiva?

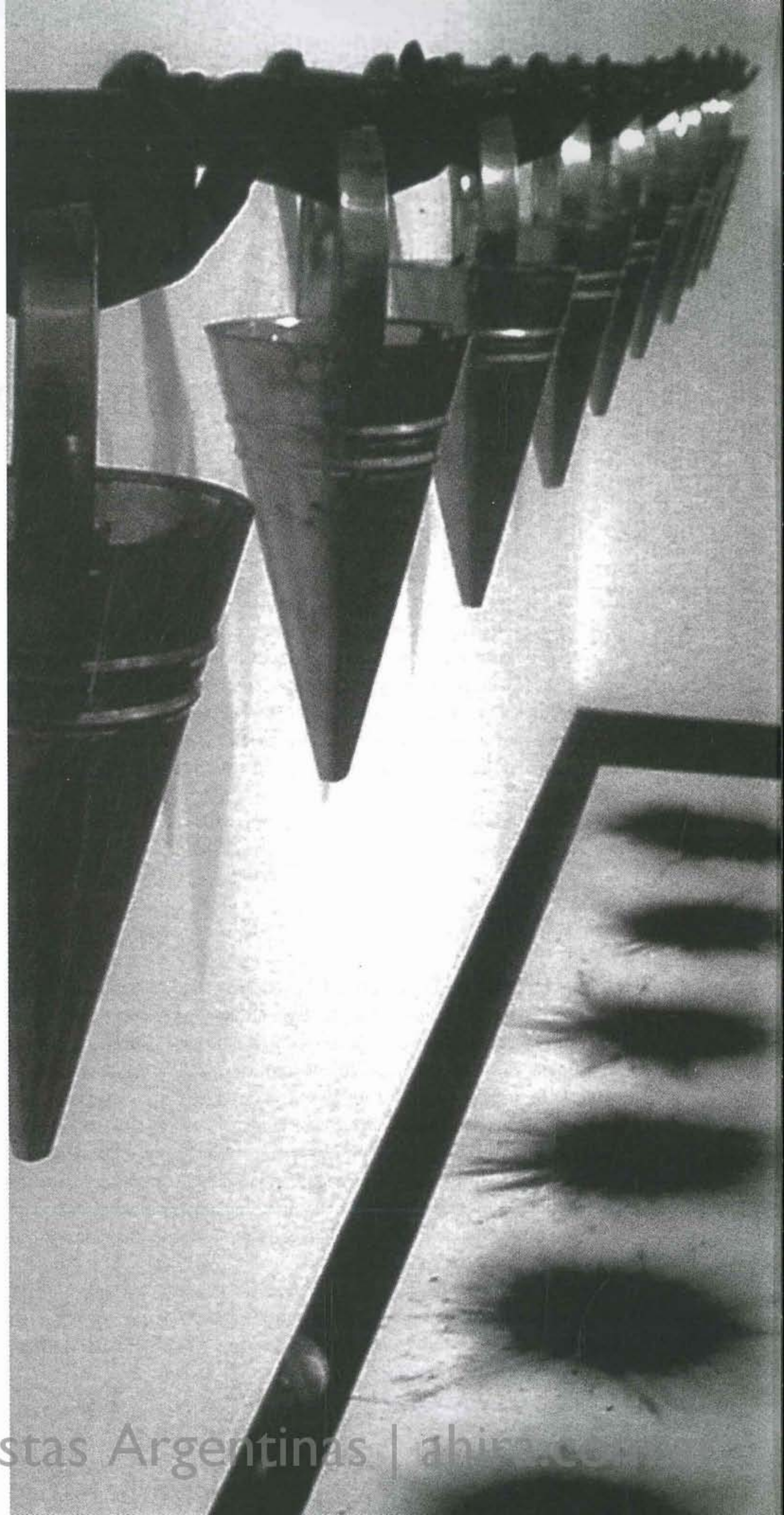
Recordemos que, por meras razones prácticas (espacio disponible, abandono legal, desidia administrativa), las fábricas vacías han sido okupadas con frecuencia. No discutiré que esos lugares, dotados de muchas posibilidades, pueden ser también incómodos y precarios, y que los colectivos que los okupan están empeñados, al menos al principio, en la resolución de problemas acuciantes y en la autodefensa contra la "ley", lo que quizá deje poco tiempo y energía a la ensoñación poética. Pero, una vez más, ¿sólo esto? ¿Permanecerán acaso insensibles a las seducciones fabulosas del espacio imaginario que ahora habitan? Ante los requerimientos pragmáticos y *actuales* de la lucha cotidiana, hace señas la *inactualidad* del sentimiento gótico de la fábrica. El resultado no será la exclusión de ninguna de las dos solicitaciones, ni una conciliación ilusoriamente fácil, sino la exasperación de estos dos fenómenos, la acción y el sueño, exasperación de la que saldrán mutuamente fortalecidos: sólo el realismo dominante quedará en evidencia, y *herido*. Hay entonces un reguero de pólvora, un conductor de calor, un hilo transmisor entre el espacio imaginario y el espacio de lucha, que permite que corra la energía poética de uno a otro, y se contagie y acreciente el espíritu de la subversión. No me refiero únicamente a la proliferación, en los muros de las casas ocupadas, de frases y textos que desbordan el simple carácter combativo para pronunciar a menudo el lenguaje transmutador de la poesía, lo que ya es mucho. Pero pienso también en la acción que dejó escrita la palabra INSUMISIÓN en la chimenea (última reliquia de una fábrica desaparecida) que se levanta en la Ronda de Toledo, junto a la Plaza del campillo

Nuevo (Madrid), en esa *chimenea* y no en otra fachada cualquiera: es que aquí se han cruzado, con miradas de fuego, el sentido práctico que buscaba una *superficie* con una altura adecuada al impacto visual que se perseguía, y el sentimiento poético que se exalta en la atracción irracional de la chimenea, símbolo primero de la arqueología industrial, hermana lejana del torreón del castillo, descendiente del zigurat, heredera por tanto de un legendario prestigio. Este espasmo insurgente salta también algunas veces a edificios muy alejados de la fábrica. Así, parece que un cierto resplandor gótico contagió la casa de vecinos okupada de la calle Lavapiés, 15 (Madrid), cuando, en el desalojo policial (8.10.1996) los okupas que resistían se disfrazaron a la manera de *fantasmas* inasibles, cubriéndose las caras con máscaras blancas, desapareciendo por los tejados mientras que la policía registraba concienzudamente una casa *abandonada* (he aquí cuando menos un ejemplo magnífico de *poesía en acción*).

¿Se gestarían estas tácticas al abrigo de los muros palpitantes de una fábrica okupada, o tal vez alguna de las personas que las idearon habían estado antes en una de ellas? ¿Hasta qué punto los frutos desmoralizadores de la imaginación insaciable tienden ya a materializarse, a abrumar a los datos objetivos, a los hechos del orden, a las realidades estadísticas? ¿Ha comenzado, pues, *la invención de la libertad*? Todavía es pronto para una respuesta. Pero aquí y allí, las señales de humo nos avisan del incendio imparable que rejuvenece a las fábricas. Entre sus llamas pasionales nos agitamos felices, como brujas ebrias en el baile extático: ha vuelto, ya está aquí, *el partido del diablo*.

NOTAS

1. Luis Navarro. "Fogonazos", en revista *Salamandra* n° 8-9, 1997-98, página 5.
2. Annie Le Brun. *Les châteaux de la subversion*. Pauvert, 1982, página 22.
3. Me pregunto si, finalmente, no nos han llevado al huerto, si esta huelga no ha sido un timo... Hubiera hecho falta un ideal de sociedad, no lo tenemos. Con esta lucidez se expresaba un ferroviario que participó en las huelgas francesas de diciembre de 1995 (citado por *Encyclopédie des Nuisances en Observaciones sobre la parálisis de diciembre de 1995*, Virus, 1997, página 13.)
4. André Breton. "Límites no fronteras del surrealismo", en *La llave de los campos*, Editorial Ayuso, 1976, página 24.
5. Enrie Kagots. "U.T.O.P.I.A", en revista *Ekintza Zuzena* n° 21, 1997, página 60.
6. Michael Löwy. "Walter Benjamin y el surrealismo", en revista *Salamandra* n° 8-9, página 10.
7. Miguel Corrales. "Cerámicas, atuneras y minas cúpricas", revista *Salamandra* n° 8-9, página 77.
8. Agradezco a Lola Marín las comunicaciones sobre esta cementera y la Fábrica de Paños de Manresa.
9. Karen Eliot. "Okupación Global", en revista *Amano* n° 6.



Pureza y sacrificio

Nuevos ascetismos por el “cuerpo perfecto”

PAULA SIBILIA

“Voy a esforzarme, lo necesito... Estoy en esto hace mucho tiempo, pero es lo que siempre digo, si hubiera parado alguna vez, no tengo ninguna duda, hoy sería una obesa mórbida, porque mis ganas de comer son intensas y ésa es la razón por la cual debo forzar mi cuerpo para hacerlo entrar en starvation... Los gordos necesitan dieta para el cuerpo, los flacos necesitan Ana para el alma”
Netotchka, en *Anorexic Life*

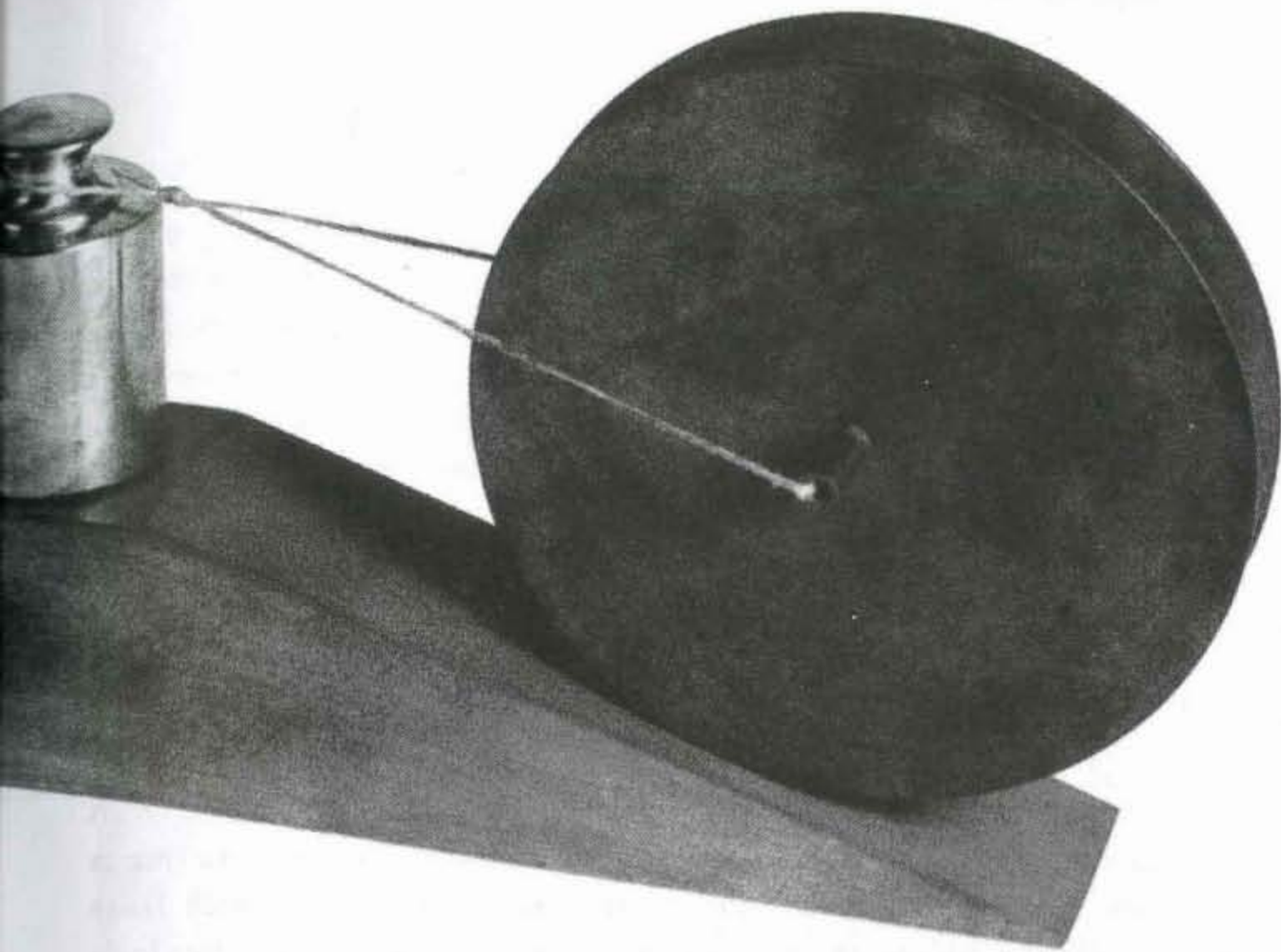
“La culpa es siempre indudable”
Franz Kafka

El título de este artículo puede parecer algo ajeno a una sociedad como la nuestra, que alardea sus consumos hedonistas y en la cual parece regir un imperativo de goce constante y felicidad compulsiva. ¿Acaso hay lugar para el sacrificio en un cuadro como éste? ¿Búsqueda de pureza? ¿Nuevas formas de ascetismo? Por un lado, es indudable que el “culto al cuerpo” se ha convertido en un contundente fenómeno contemporáneo; no obstante, también es cierto que junto con esa tendencia emergen nuevos mitos, creencias, imágenes y metáforas que de algún modo parecen desprestigiar la materialidad corporal —e, incluso, llegan a irradiar cierta vocación de conquista y superación de los límites inherentes al organismo humano, gracias a la valiosa ayuda de la tecnociencia.

Esa última afirmación puede resultar un tanto curiosa, dado el contexto en el cual estamos inmersos. Sin embargo, no es difícil entrever que hoy el cuerpo humano suele recibir una grave acusación: ya sea en los gimnasios o en las

camillas de los cirujanos plásticos, en las sesiones de un dieta-club o en los múltiples institutos de belleza, sobre la balanza o frente al espejo, una y otra vez se lo acusa de ser impuro. Y se le propina, una y otra vez, el merecido castigo. El cuerpo contemporáneo revela su impureza en un sentido completamente novedoso: su falta consiste en ser imperfecto y finito. Por ser orgánico, demasiado orgánico, está fatalmente condenado a la degradación y a la obsolescencia. Para compensar todas esas debilidades de la carne, se hace necesario recurrir a los diversos rituales de purificación hoy disponibles; es decir, un gran conjunto de privaciones y sacrificios de nuevo cuño, que de todas formas jamás serán suficientes para librarnos de nuestra indigna condición carnal.

La acusación de impureza relativa al cuerpo humano no es una novedad histórica, evidentemente. Pero esta polución actual no es idéntica a la que rigió en otros períodos de nuestra civilización, aunque conviene no desdeñar algunos puntos en común que pueden ser significativos para captar la peculiaridad del fenómeno contemporáneo. En este Occidente secularizado de principios del siglo XXI, un universo globalmente sincronizado por los vaivenes y la lógica del mercado, abarrotado de dispositivos tecnocientíficos que prometen saciar todos los deseos y necesidades imaginables, parece inconcebible cualquier expiación en nombre de los valores trascendentes de otrora. Por eso, las nuevas formas de ascetismo que se desarrollan entre nosotros mantienen una relación compleja y directa, aunque aparentemente contradictoria, con las prácticas hedonistas del consumismo y el imperio de las sensaciones. Esa curiosa amalgama, que en principio parecería improbable, es sumamente prolífica: todos los días, surgen de su seno una infinidad de frutos característicos de la era actual: desde la bibliografía de auto-ayuda hasta la farmacopea antioxidante, pasando por una miríada de productos y servicios que cubren desde las cirugías estéticas hasta los suplementos vitamíni-



cos y los alimentos *light* y *diet*; desde los spas y *personal trainers* hasta las camas solares, los pilates y los *power-yogas*.

El nuevo recetario de la expurgación comprende, así, toda una serie de prácticas que podríamos denominar neo-ascéticas. Un conjunto de rituales que exigen una disciplina férrea y una intensa serie de abnegaciones, además de tiempo y dinero —en fin, algo nada desdeñable según las cotizaciones del mercado de valores contemporáneo. Todo eso para alcanzar una cierta pureza. Pero la pregunta es inevitable: ¿de qué pureza se trata? El objetivo explícito de dichos rituales no consiste en lograr la excelencia pública, como en la antigua polis griega, o la comunión con Dios, como en las experiencias místicas medievales, por aludir a dos momentos emblemáticos de nuestra historia en los cuales se desarrollaron prácticas ascéticas. Ahora no se anhela una liberación de los caprichos del cuerpo para dominarse tanto a sí mismo como a los demás, ni tampoco para trascender la vida mundana con el propósito de rozar alturas espirituales. En cambio, la nueva moralización de las prácticas corporales que prolifera entre nosotros persigue metas mucho más prosaicas: vencer en el mercado de las apariencias; obtener éxito, belleza, auto-estima o eficiencia; efectuar una buena performance física y sobre todo visual. En fin: todos factores altamente cotizados hoy en día. El término *fitness* delata, así, su origen etimológico en lengua inglesa, al mostrarse como una palabra de orden que incita a adecuarse al modelo hegemónico. Tanto de forma literal como simbólica, se trata de incorporar sus valores.

En una sociedad cada vez más impregnada por la lógica del espectáculo y la moral de las sensaciones, esa obsesión por adecuar las propias apariencias a la imagen del “cuerpo perfecto” que se presenta como modelo universal acapara la atención de sectores crecientes de la población global, e incita a desplegar modalidades innovadoras de cuidado de sí. Este conjunto de prácticas, creen-

cias y rituales ya no apunta a cultivar la vida sentimental, como era habitual en los tiempos modernos, ni tampoco a perfeccionar la vida pública, como ocurría en la Grecia Clásica. Ahora, todas las atenciones tienden a concentrarse en afinar los diversos aspectos de la vida física. En el contexto contemporáneo, “cuidar de sí” dejó de remitir a la preservación de costumbres y valores burgueses —una preocupación constante en lo que atañe al enriquecimiento del alma, los sentimientos y las cualidades morales— para canalizar sus ceremonias hacia el cuidado del cuerpo físico. Por un lado, se expande el cultivo de las sensaciones placenteras, inéditas y extremas; por otro lado, se intenta burilar el propio aspecto corporal como si se tratara de una bella imagen tridimensional. Todo eso en una atmósfera cultural que estimula la ostentación de atributos como belleza, salud, longevidad y buena forma.

Los elementos resumidos en los párrafos anteriores constituyen novedades históricas, diseminadas especialmente en las últimas décadas. Pues tanto la educación cívica como la sentimental, hegemónicas en otros momentos de nuestra historia, se han esforzado por mantener en un segundo plano las sensaciones corporales y el cuidado de las funciones y formas físicas; es decir, toda la trivialidad de la vida biológica. De modo que el desdén por el cuerpo orgánico es un ingrediente común, tanto a la antigua tradición política o guerrera basada en la acción, como a la educación burguesa intimista y sentimental. En el primer cuadro, el cuerpo era un mero instrumento bruto que debía someterse a los rituales de la moderación dietética y erótica para demostrar virtudes cívicas y para poder efectuar determinadas conquistas en el ámbito público. En el segundo caso, la brutalidad de la carne podía constituir una amenaza para la delicadeza de la interioridad psicológica; por eso, pasiones bajas e instintos agresivos debían ser laboriosamente domesticados, en busca del desarrollo intelectual, sentimental, moral y espiritual. En

esos dos marcos históricos, el cuidado de sí no apuntaba al cuerpo físico como un fin en sí mismo, sino como un mero medio para lograr otros fines considerados más “nobles” o trascendentes.

En las nuevas prácticas que analizamos acá, sin embargo, el cuidado de sí pasa a enfocar al cuerpo físico *per se*. Es por eso que estas nuevas formas de preocupación constituyen, en su conjunto, lo que algunos autores denominan “bio-ascesis”. Toda una serie de prácticas y técnicas que contribuyen a crear biodiversidades, es decir, un tipo particular de “identidad”, para la cual las características anatomo-fisiológicas del cuerpo humano son el referente fundamental. Porque este curioso renacer contemporáneo del ascetismo no implica un trabajo sobre sí para ponerse a disposición de los demás, del mundo o de Dios; se trata, al contrario, de una “corpolatría” que se inicia y se agota en sí misma, como un tipo de ascetismo inmanentista, humanamente pobre y socialmente fútil. Por eso, este desplazamiento en el foco del cuidado de sí destila sus secuelas éticas y políticas, porque si el aspecto corporal pasa a ocupar el sitio antes dedicado a los grandes ideales, en contrapartida será preciso desalojar y arrinconar en algún recoveco menos privilegiado de nuestras preocupaciones a los antiguos protagonistas de aquellas prácticas; es decir: los grandes sentimientos, pensamientos y acciones.

No obstante, aunque parezcan tan modestas (y hasta algo ridículas), esas metas “poco nobles” de los nuevos ascetismos no deben engañarnos, porque sus devotos practicantes toman muy en serio esos imperativos. Suele suponerse que en su nombre —y solamente en su nombre— cualquier sacrificio sería legítimo. Todo eso en una sociedad como la nuestra, en la cual los antiguos valores trascendentes a los que remite ese término parecerían haberse vaciado de sentido. No es nada raro, sin embargo, que las nuevas prácticas bio-ascéticas conduzcan a sus adeptos hasta la propia muerte, como informan noticias cotidianas sobre complicaciones en cirugías plásticas o fallecimientos por ingerir anabólicos de uso veterinario; para no mencionar una vertiente que aún se mantiene lejos de ese tipo de noticieros: la creciente incidencia de síndromes como la anorexia y la bulimia, que se convierten velozmente en epidemias de época y en sus versiones más graves suelen ser fatales.

Cada época inventa sus propias formas de masoquismo, y la nuestra no es una excepción. Si en los viejos tiempos protagonizados por la subjetividad “sentimental”, hechizados por el ideal del amor romántico y aceitados por el dispositivo de la sexualidad, los sufrimientos individuales sangraban como deseos insatisfechos que se estrellaban contra las rígidas normas sociales; hoy, en pleno declive de la “interioridad psicológica” y de todo aquel paradigma subjetivo, muchas aflicciones parecen emanar de la inadecuación corporal. Es decir, de la falta de *fitness*. Por eso, el nuevo cuidado de sí exige grandes dosis de disciplina y fuerza de voluntad, y la moralización consecuente llega a ser implacable al juzgar a aquellos que no logran adecuarse: los indolentes, los incapaces, los débiles.

Puede resultar curioso que esta búsqueda tan intensa de la felicidad corporal,

tanto en términos de belleza como de salud y bienestar físico, sea capaz de incitar también —en casos extremos— a la misma destrucción del cuerpo. Las exageraciones en los esfuerzos por modelar el propio cuerpo para adecuarlo a los estándares de la buena imagen pueden tener consecuencias imprevistas: en vez de ajustarse, el organismo humano puede evidenciar violentamente sus límites y quebrarse, o inclusive morir. La generación que hoy tiene entre cincuenta y sesenta años de edad encarna la viva prueba de esta tendencia: acostumbrados a practicar el catálogo completo del bio-ascetismo para mantenerse jóvenes, bellos y saludables, estos nuevos adultos están “desbordando los límites convencionales de las capacidades físicas de la mediana edad”. Como consecuencia de dichos excesos en el cuidado de sí, a lo largo de la última década las lesiones deportivas crecieron 33% en ese grupo de edad.

Curiosamente, entonces, la “corpolatría” transforma al propio cuerpo en un centro privilegiado de preocupaciones y sufrimientos, no sólo de placenteras sensaciones. Pues, como explica el psicoanalista brasileño Jurandir Freire Costa, “el narcisismo sensorial lleva al yo a dirigir la agresividad motora hacia el propio cuerpo, con la intención de adaptarlo a la imagen ideal”. En esos casos, al haber un fuerte desequilibrio entre la intensidad de las sensaciones y el nivel de las agresiones, el sujeto puede llegar a perder la noción de que su vida está en peligro. E, inclusive, puede obtener “lucros masoquistas con la auto-mortificación”, más allá de los daños físicos y psíquicos que tales exageraciones puedan acarrear. Son diversos los cuadros en que se manifiesta esa tendencia a dirigir la agresividad hacia el propio cuerpo. Desde la compulsión por la corrección quirúrgica de todos los “defectos” presentes en la propia superficie corporal, hasta las desmesuras en la práctica del fisiculturismo con el fin de obtener un cuerpo musculoso —un tipo de comportamiento obsesivo que se conoce como vigorexia; desde la obsesión por el consumo exclusivo de alimentos “sanos y naturales” para evitar engordar o enfermarse (ortorexia) hasta la intensa búsqueda de la delgadez que puede desembocar en patologías como la anorexia o la bulimia. Caben aun, en este conjunto de nuevas dolencias de época, las ansiedades suscitadas por la temible exposición ante la mirada ajena que podrá juzgar severamente el propio aspecto corporal si este resulta “inadecuado”, desencadenando fobias sociales como el síndrome de pánico o la depresión.

Todos esos cuadros expresan las diversas facetas de una “enfermedad” tan penosa como vergonzosa: la desgracia de la inadecuación corporal. De allí la virulencia, a veces tan insensata que llega a rozar el absurdo, del odio a la flaccidez y la gordura que se desparrama entre nosotros. Semejante incomodidad con respecto a la materialidad orgánica del cuerpo humano suele tener algunas resonancias insólitas que, sin embargo, pueden ser interesantes para iluminar la tesis aquí expuesta, porque se presentan como síntomas extremos del problema analizado. Una de ellas se alude en una noticia publicada originalmente en el periódico *The New York Times* bajo el título “El ayuno prolongado se pone de moda en un sector de la clase media alta”. El artículo se



refiere a un nuevo hábito considerado saludable, que se explica de la siguiente manera: “dejar de comer algunos días ayuda a purificar el cuerpo contaminado por la comida-basura y la mente castigada por el estrés”. Una nutricionista citada en el texto asevera que el ayuno conduce a una depuración completa del cuerpo: “permite que el sistema digestivo descanse y da tiempo a que las enzimas se dediquen a curar a los órganos, rejuvenecer las células y volver el tiempo atrás, además de hacer que la aguja de la balanza retroceda”. Pero la misma nota cita también las voces disonantes de algunos profesionales del área de salud, que alertan contra los peligros involucrados en esa retórica de la pureza corporal y aclaran que “nuestros cuerpos no están sucios”. Una psicóloga especializada en trastornos alimentarios, a su vez, afirma que “la mera idea de que sea posible superar las necesidades corporales y la estimulación ambiental a consumir comida transmite una sensación de pureza y virtud”. La extraña moda tal vez no sea tan rara como parece: tiene “motivos obvios”, según concluye el artículo, porque hoy la dieta y la salud despiertan un interés creciente: “muchas personas reaccionan con fuerza ante la actitud insalubre de la sociedad con respecto a los alimentos”, aclara, porque temen “el impacto de la comida-basura en sus vidas y el fantasma de la obesidad, que va creciendo con los años”.

Puede vislumbrarse aquí una lectura algo paradójica —y, sin duda, cargada de feroz ironía— de una famosa canción de Chico Buarque llamada *Brejo da Cruz*, que en 1984 comentaba una novedad de las villas miserias cariocas: el hábito de “comer luz” entre los niños de esas regiones urbanas. En este caso, sin embargo, la novedad de “alimentarse de luz” deja de ser un atributo exclusivo de los pobres abyectos famélicos, para pasar a serlo también de los miembros del extremo opuesto de la pirámide social; es decir, aquellos que desean huir desesperadamente de una nueva amenaza de abyección: la gordura. Esos dos extremos del drama corporal contemporáneo parecen tocarse hoy en día, parodiando al capitalismo contemporáneo como una fabulosa máquina de producción de exceso y falta al mismo tiempo. Así, muy bien delimitados en términos socioculturales y económicos, el fantasma del hambre y el fantasma de la gordura horrorizan a los sujetos contemporáneos de modos bastante diferentes e inclusive contradictorios (y, tal vez, probablemente complementarios). En ambos casos, aunque de forma perversamente distinta, se impone el mismo sacrificio: no comer.

El fenómeno se deja ilustrar de manera increíblemente literal con “la pareja que se alimenta de luz”, una noticia bastante divulgada por los medios de comunicación de todo el mundo en años recientes. Parece una fábula, pero no lo es: la brasileña Evelyn Levy Torrence y su marido estadounidense Steve Torrence cuentan, a quien desee oírlos, que perdieron “el vicio de comer”. Ambos juran no haber ingerido absolutamente ningún alimento desde 1999, disminuyendo también drásticamente todo consumo de líquidos. “Se trata de un proceso de purificación orgánica, como una cura de desintoxicación”, explica la pareja, que vive en Florida, en Estados Unidos, e integra una aso-

ciación internacional compuesta por miles de personas dedicadas a seguir las enseñanzas de la australiana Jasmuheen, autora del libro *Vivir de la Luz*, quien también afirma practicar ese “estilo de vida” desde 1993. Según esta perspectiva, el hábito de comer no constituye una necesidad biológica del organismo humano sino un “vicio mortal”, que se puede perder —y que, sin duda, se debería perder. “Sólo comemos porque somos adictos a la comida, una dependencia capaz de provocar el 90% de las enfermedades que afectan a la humanidad”.

Puede ser interesante comparar el sitio web de esta etérea pareja —titulado *Viviendo de la Luz*, con toda su elocuencia espiritualista de superación triunfante de las constricciones corporales— con los weblogs que adhieren al movimiento conocido como ProAnorexia, en los cuales adolescentes víctimas de esos trastornos dismórficos y sus disturbios alimentares afirman su opción por tales “estilos de vida” y defienden su “derecho a no comer”. Las autoras de esos relatos cotidianos publican en Internet fotografías de ellas mismas y de sus heroínas que les proporcionan *thinspiration* o “inspiración para adelgazar” (famosas modelos, actrices y otras celebridades de ocasión), intercambian informaciones y consejos para perder peso y glorifican la capacidad de “controlar” el propio cuerpo. Una de ellas, por ejemplo, confiesa lo siguiente: “tengo que eliminar esa grasa que está en mi cuerpo, tengo que lograrlo y lo voy a lograr; todas nosotras vamos a ser flacas y lindas, vamos a ser perfectas; unidas, tenemos mucha más fuerza para combatir a la comida!”. Otro de esos sitios se presenta así: “la anorexia no es una enfermedad ni un juego; es una habilidad, perfeccionada solamente por unas pocas personas: los elegidos, los puros, los impecables”.

Como se ve, la retórica es casi idéntica a la utilizada por la pareja que “se alimenta de luz”. Y puede ser comparada, también, con los discursos de los adeptos del biochip, quienes defienden la adopción de una dieta basada exclusivamente en brotes de semillas, por ser portadores no sólo de nutrientes sino también de “memoria natural” e “información viva”, en una comparación explícita (y algo insólita) con los chips de las computadoras. En el mismo movimiento en que se abrazan comportamientos alimentarios de ese tipo, se tiende a condenar todos los demás hábitos nutritivos: aquellos adoptados por “los otros”, categoría contra la cual ellos suelen recortarse. Porque son desagradables, impuros y biocidas, por ejemplo: contaminan la Tierra, envenenan las propias células, intoxican al cuerpo y degradan la salud, entre otros maleficios igualmente sombríos.

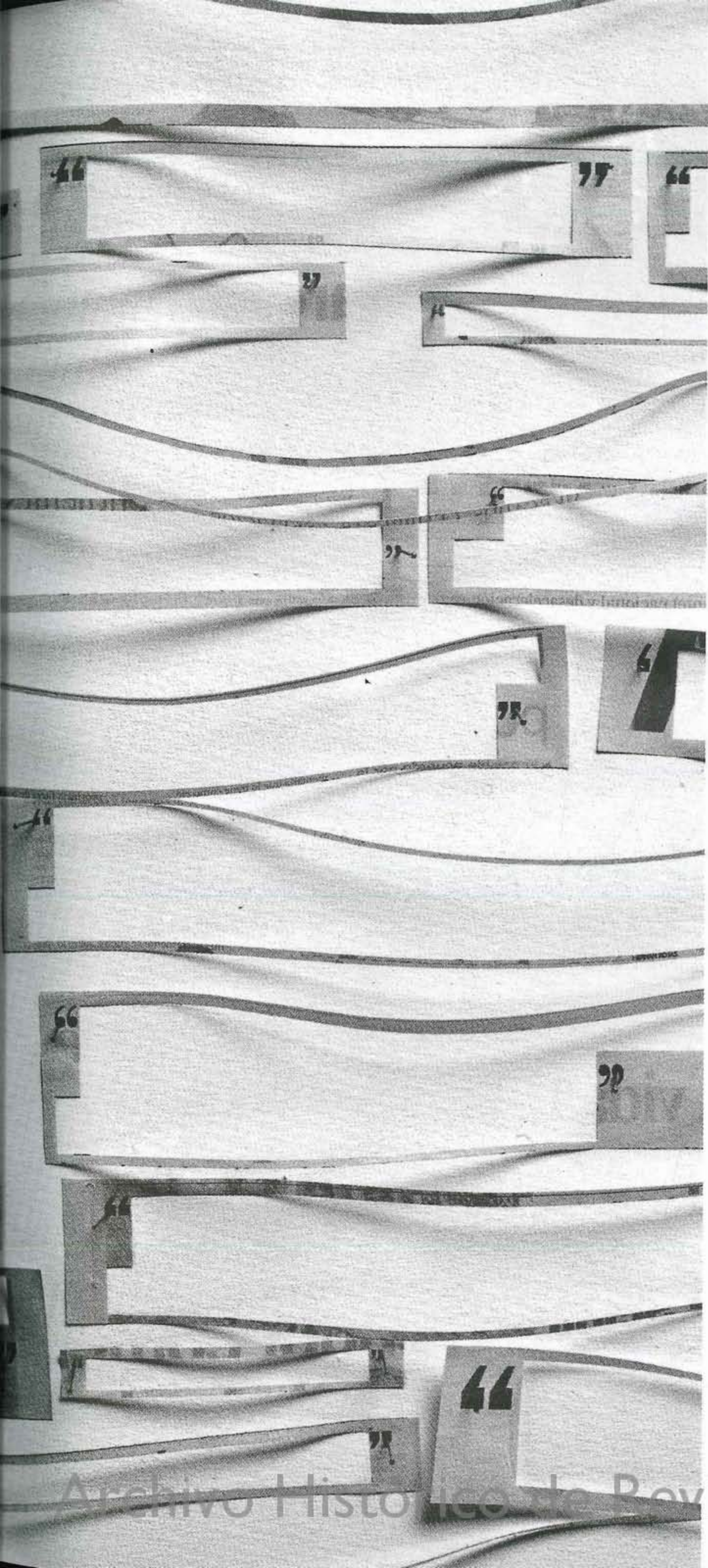
Si bajo la protección de este clima *new age* de inspiración orientalista, por ejemplo la luz del sol se presenta como una energía capaz de nutrir los cuerpos humanos y mantenerlos vivos —además de más bellos, delgados y saludables— evitando la necesidad de “contaminarlos” con alimentos groseramente materiales, propuestas comparables emergen de otro campo fundamental de la cultura contemporánea: la tecnociencia. Son innumerables los experimentos de laboratorio que intentan descubrir entelequias como el “gen

de la obesidad” (o de la delgadez) y la “hormona del hambre” (o de la saciedad), como dispositivos técnicos capaces de desprogramar las ganas de comer y, sobre todo, la capacidad de engordar.

Otro ejemplo es lo que se ha dado en llamar “comida digital”. Se trata de un tipo de alimento compuesto de software: sustancias inmateriales escritas en código informático. Un sueño que, de hecho, se ha presentado originalmente en la ciencia-ficción: en la primera parte de la trilogía *Matrix*, frente a un succulento plato de comida a punto de ser devorado, un personaje de esa película explica a otro que tanto el plato como los alimentos que contiene en realidad no existen, ya que se trataría de mera información; o sea, instrucciones de software capaces de disparar en el cerebro todos los efectos sensoriales que una versión real del alimento produciría materialmente. Suele ocurrir que la tecnociencia se proponga realizar los devaneos de la ciencia-ficción que pueblan el imaginario contemporáneo. Así, el periódico *Technology Research News* anunció recientemente que “investigadores de la Universidad Tsukuba elaboraron un simulador de comida que reproduce los sonidos, las texturas y los sabores asociados al acto de comer comida real”. El aparato consiste en una compleja interfase para morder, un parlante que agrega el sonido (de los mordiscos, la masticación y el acto de tragar), un vaporizador que esparce olores y aromas, y un dispositivo que combina los elementos básicos que definen al sabor (dulce, ácido, amargo, salado), todos captados con sensores específicos a partir de alimentos reales. Sin embargo, también en este caso, lo que se come es nada. Sólo se ingiere la más pura luz, aunque en este caso es literalmente digital. Mera información inmaterial procesada por los circuitos cerebrales. Por tal motivo, este curioso y todavía precario artefacto parece traducir un gran sueño de la subjetividad contemporánea: la posibilidad de conservar el placer sensorial de consumir ciertos alimentos, pero sin incorporar materia alguna al cuerpo que “come” —evitando así, también, el consecuente exceso de peso, culpas y promesas de sacrificios purificadores.

Más allá de la veracidad o de la viabilidad de todas estas propuestas, conviene recordar que sus defensores no pretenden utilizar estas técnicas para aplacar las virulentas necesidades de los hambrientos que aún existen en nuestro planeta globalizado (en número creciente, cabe aclarar). En todos los casos, al contrario, la intención consiste en aplicar esas “mágicas técnicas” para saciar la voracidad del otro extremo de la abyección contemporánea: la cantidad también creciente de obesos y personas con sobrepeso en todo el mundo.

Pero nuestra tecnociencia y sus sueños de digitalización universal van aún más lejos. No es casual que programas de edición gráfica como el popular *PhotoShop* desempeñen un papel cada vez más primordial en la construcción de las fotografías mediáticas que exponen “cuerpos bellos”, y que constituyen una poderosa fuente de imágenes corporales en el mundo contemporáneo. Esas técnicas ofrecen a las imágenes corporales todo aquello que la ingrata Naturaleza suele escamotear a los organismos vivos, y todo aquello



resistencia y anorexia con el nato-

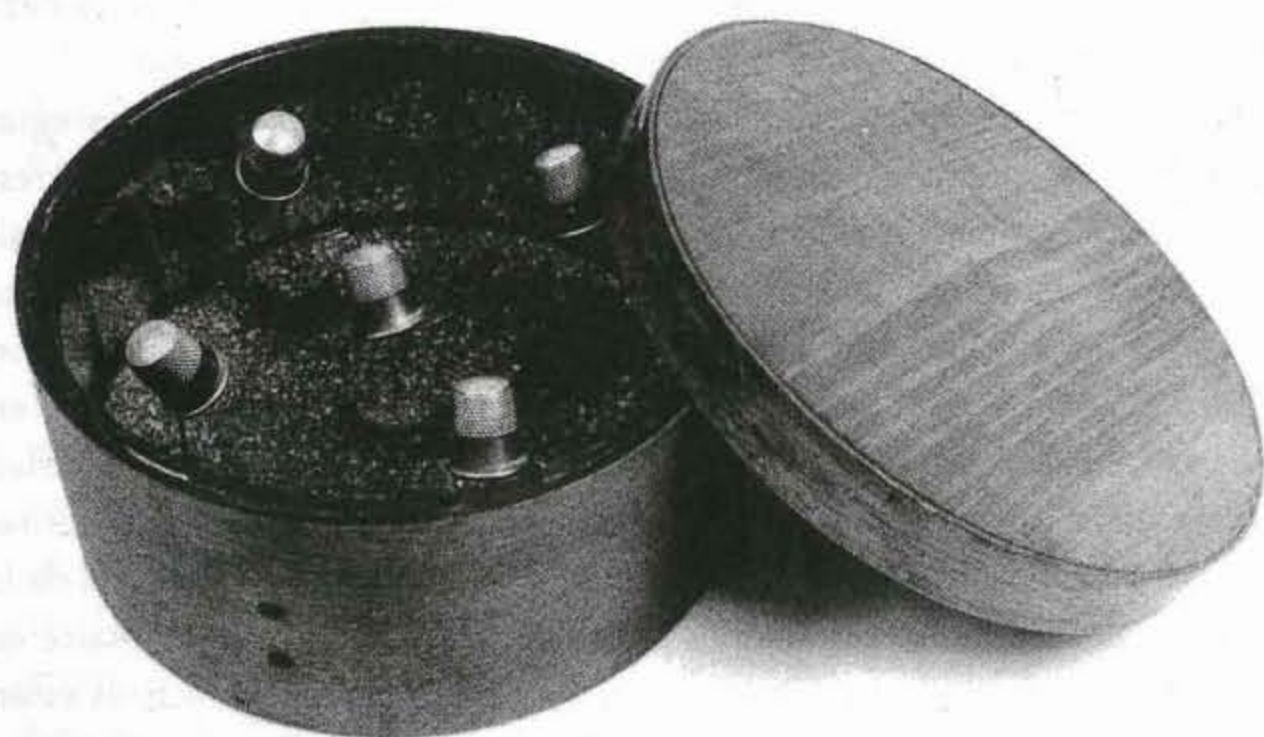
que las duras prácticas bio-ascéticas todavía insisten en negarles, con sus métodos tan analógicos, aún tan groseros en su manera de operar sobre la materialidad carnal. En cambio, los afilados bisturíes de *software* logran que todos los “defectos” y otros detalles demasiado orgánicos se eliminen fácilmente de los cuerpos fotografiados, al retocarlos y corregirlos en la pantalla de la computadora. Así purificados, los “cuerpos modelos” expuestos en los medios adhieren a un ideal de pureza digital, lejos de toda imperfección toscamente analógica y de toda viscosidad demasiado carnal.

Todos los días, esos modelos digitalizados —y, sobre todo, digitalizantes— desbordan de las pantallas, carteles y revistas, para impregnar nuestros cuerpos y subjetividades. Pues las imágenes así editadas se convierten en objetos de deseo a reproducir en la propia carne, que de algún modo se “virtualizan” en ese movimiento. No es casual que, en nuestro peculiar contexto, la profesión ejercida por los cirujanos plásticos se ofrezca como una posibilidad de realizar dichos sueños imagéticos en los cuerpos orgánicos, al vender la promesa de “deletar” con total limpieza y eficacia todas las imperfecciones de la carne. Como si ellos también operasen sobre imágenes de *software* en vez de trabajar sobre cuerpos orgánicos y como si bastase con rediseñar los rasgos “defectuosos” en vez de cortar pieles y serruchar huesos. La promesa que se vende y se compra, también en estos casos, es dar a luz una belleza tan aséptica como descarnada: luminosa, inmaterial, bidimensional.

No obstante, es atroz el contraste entre los diversos tipos de estrategias purificadoras que se han presentado rápidamente en los párrafos anteriores. Toda la pulcra inmaterialidad, la pureza no-orgánica y la cándida luminosidad de los “comedores de luz”, así como la pureza “viva y digitalizante” de los adeptos del biochip y de las brillantes imágenes corporales depuradas con editores como el *PhotoShop*, se astillan violentamente en los quirófanos y en los padecimientos anoréxicos. En franco contraste con toda aquella levedad supuestamente incorpórea, en estas otras experiencias, cuerpos evidentemente mortificados protagonizan un drama marcado por la insistencia de la carne y por el intenso sufrimiento psicofísico de quienes desean librarse de su peso material. De alguna manera, sin embargo, todas esas prácticas están emparentadas y sugieren la existencia de una raíz común: una atmósfera que las excede y engloba, cierto clima sociocultural, económico y político que las ampara y las hace posibles. No constituyen, por cierto, los únicos ejemplos de “artistas del hambre” que hoy proliferan, entre los cuales también cabe mencionar a los crudivoristas, los vegans, etcétera; en fin: genuinos puristas y fundamentalistas de las normas vigentes en una cultura cada vez más articulada en función de los riesgos.

No obstante, hay quien vislumbre nuevas modalidades de “resistencia” en estas formas típicamente contemporáneas de ayuno voluntario. Posiciones de ese tipo suelen brotar de una vertiente bien delimitada: cierto feminismo académico estadounidense, particularmente sensible a la posibilidad de politizar la anorexia, por ejemplo. Los argumentos más habituales procuran pro-

bar que esa capacidad de mortificar y "controlar" el propio cuerpo equivaldría a utilizar la última ciudadela de la autonomía para inscribir en ella un mensaje de oposición. El cuerpo flagelado sería, según esta perspectiva, un campo propicio para ejercer la resistencia política cuando ya no restan otras formas de hacerlo, así como en otros tiempos y espacios habría ocurrido con santos, faquires y huelguistas. Algunos autores reivindican incluso el parentesco entre estos comportamientos y otros tipos de resistencias femeninas a la opresiva cultura patriarcal a lo largo de nuestra historia, como es el caso de santas, brujas e histéricas. A pesar de mostrar algunas aristas interesantes del problema, las explicaciones de este tipo no terminan de convencer. Entre otros motivos, porque no parece clara la frontera entre el "control del propio cuerpo" y la falta total de control en estos casos, al defender una resistencia mortal del dudoso valor político. En vez de un desafío a las tiránicas reglas vigentes, la estrategia del hambre parece expresar una obediencia excesiva a tales dictámenes; inclusive por abdicar, en ese gesto fatal, de toda posibilidad de hacer realmente algo.



De la creación sublime



al espanto

de lo creado

INGRID SARCHMAN

“Soy tu criatura y seré dócil y amable con mi natural señor y rey, si quieres, por tu parte, portarte conmigo como debes. ¡Oh, Frankenstein! No seas justiciero con todos los demás y duro sólo conmigo a quien debes justicia y hasta clemencia y afección. Recuerda que soy tu criatura; debía ser tu Adán; pero soy más bien el ángel caído”

No es de extrañar que frente a semejante súplica, el doctor Frankenstein dude un poco. Han pasado años de escapar de su propia creación, han ocurrido crímenes de los que el joven científico no puede dejar de sentirse culpable; la conciencia pesa sobre él de una manera irremediable, no le queda más opción que escuchar el pedido del monstruo que él mismo ha creado. Pero mientras lo observa y lo escucha, piensa que no le alcanzarán los años de su vida para arrepentirse por haberle dado existencia. La tortura se expresa ahí donde ya no queda mucho por hacer, el tiempo, inevitablemente ha pasado, la obra ha sido terminada, el progreso ha dado sus frutos.

Esta imposibilidad, que recorre todo el relato, ubica a un lector, que al principio, todo lo intuye, en un brete que se podría traducir en una pregunta simple: ¿de qué lado estar? Pregunta que se ha originado en una anterior: ¿qué relación une al científico y a su obra?

Si la dupla encarnada por el creador, Frankenstein, y el creado, el monstruo —al cual curiosamente sólo se nombra de maneras innombrables— se ubica en clara posición antagónica, es necesario tomar un lugar, entender porqué el destino se vuelve cruel ahí donde sólo había promesas de felicidad y progreso para la humanidad toda. En definitiva, el relato sólo intenta decir aquello que la historia moderna ha callado irremediablemente: el costado abyecto de la técnica. Pero, y aquí es donde conviene detenerse, no queda del todo claro que este lado oscuro esté encarnado por el monstruo y por sus crímenes de niños, mujeres y ancianos (lo cual no aparece sino como una burla al tradicional pedido de resguardar sus cuerpos y sus almas frente a cualquier catástrofe).

Simplemente, todo se desenvuelve de tal manera que no queda otra opción que revisar cada supuesto sobre el cual la humanidad ha basado su inteligencia, su fe y su modo de crear espacios de saber. El monstruo se revela, entonces, como una gran metáfora de la ciencia y la técnica que la reproduce, puesta del lado del revés. Pero no es cualquier reverso. Es uno que asusta, y no lo hace por la obviedad de su apariencia.

EL ARTE DE LO HORRIBLE

Podría argumentarse, con alguna razón, que el relato de la historia moderna ha sabido separar de manera clara el discurso de la ciencia del discurso del arte. Así, mientras al primero se le ha exigido rigor, lógico o empírico, al segundo se le ha "permitido vagar libremente" por las subjetividades del artista. Sin embargo, esta división que tan bien ha funcionado en los últimos siglos, ya no puede sostenerse del todo. Y no sólo porque las vanguardias artísticas han puesto en cuestión el discurso científico, sino, porque lo que ha cambiado (o tal vez sea un proceso que no ha concluido aún) es la mirada sobre ambos discursos y sus modos de hacer. Del mismo modo que la ciencia siempre ha necesitado de una técnica que la ponga en funcionamiento, el arte no ha hecho algo distinto. La diferencia entre el científico y el artista no es más que una manera distinta de "hacer", aunque ese modo, claro está, lo haya puesto, a lo largo de la historia, en un lugar de reconocimiento desigual.

En el prólogo de la novela, su autora, Mary Godwin Wollstonecraft (Lady Shelley) afirma que el origen del relato debe encontrarse en algo posible, "al menos así lo han supuesto el Dr. Darwin y varios escritores fisiólogos alemanes. No debe pensarse que yo doy el mínimo grado de serio crédito a semejante fantasía; pero, al aceptarla como base de una obra de imaginación, no he tratado simplemente de urdir una serie de terrores sobrenaturales (...) He tratado, pues, de mantener la verdad de los principios elementales de la naturaleza humana, aunque no he tenido escrúpulos para innovar con respecto a sus combinaciones". Planteado así, la novela realiza un movimiento doble, porque si por un lado, la combinación entre hechos físicos probables y la "falta de escrúpulos", da origen al relato, este mismo gesto se repite en el probable-improbable laboratorio del joven científico, dando origen al monstruo, mezcla, él también, de verdades científicas y exceso de imaginación.

De manera que lo espantoso no se encuentra sólo en las formas deformes de lo creado, sino en la técnica que le ha permitido surgir. ¿Espantoso para quién? En principio para el propio creador -artista, y en consecuencia, para todo aquel hombre que en su mirada normalizadora no pueda soportar tanta fealdad "echada en cara".

En síntesis, la técnica que se ha puesto a funcionar en ambos casos, en la novela primero, en el laboratorio después, es la misma; el relato los ha juntado y en un solo movimiento ha hecho evidente algo de la naturaleza humana; una naturaleza creadora. Ciencia o arte es sólo un problema para los nominalistas.

Lo que se muestra es que el motor que precede a toda creación parte de un lugar que podría llamarse i-racional. La creación, producto de la pasión, no sólo antecede a la razón sino que la abarca en un movimiento circular, aunque de este abrazo surjan formas extrañas. Lo horrible, una vez más, se encuentra en la percepción de la forma.





En algún lugar del relato, Frankenstein afirma que al instruirse en la ciencia de la anatomía advirtió que eso no era bastante, que debía observar también la descomposición y corrupción naturales del cuerpo: *“Vi cómo degeneraba y se arruinaba la delicada forma del hombre; vi como el tizne gris de la putrefacción cadavérica sucedía al sonrosado fulgor de la vida; vi como el gusano de la putrefacción se enseñoreaba de las maravillas del ojo y del cerebro”*, todo esto no es más que el modo en el cual se da forma a aquello que después se rechazará.

Todo sucede como si del descubrimiento humano surgiera el propio castigo, castigo, que, a su vez, obstruye toda posibilidad de goce.

Precisamente es esta percepción de la materia prima, la que da lugar al resultado horroroso. A las descripciones de paisajes sublimes, se le opone el alma torturada de Frankenstein. La mirada estética nunca desaparece, sólo se ve empañada por el remordimiento y la pesadumbre. Paradoja interesante, porque en un mismo movimiento, y casi sin proponérselo, insiste sobre la solidaridad entre ambos discursos, y si uno obtura al otro, esto no es más que un modo de dar cuenta de la relación. Lo bello sólo puede ser valorado en su imposibilidad de aprehensión completa. Los límites son los límites impuestos por la ciencia.

LA ANATOMÍA DE LAS FORMAS

Toda la novela se asienta en una dirección: dar forma, y los resultados son variados. Paisajes que lastiman los ojos, sentimientos nobles e innobles, rostros bellos, jóvenes, viejos, cuerpos sufrientes, enfermos, cuerpos hermosos, edificios imponentes, oscuros laboratorios. Todo aparece dispuesto de tal manera que es fácil imaginar las pinceladas que le han dado origen a la escena. Pero lo curioso, en esta manera de hacer avanzar el relato, es el diseño de su forma. Porque si cada aspecto de lo evidente, las diferentes imágenes contrapuestas, los colores contrastantes se le aparecen al lector como enormes cuadros, el código pictográfico es contenido a su vez en un primer código formativo: el intercambio epistolar¹ será el soporte de dos relatos, dos puntos de vista acerca de la mirada sobre la ciencia y la técnica.

Todo sucede como si la historia estuviera contenida en cajas chinas. Una primera, la carta escrita por Mister Walton a su hermana, aparece en primera instancia como una puerta de entrada. Como si el relato de lo horrendo necesitara de un soporte, lo suficientemente alejado de sí mismo, que pudiera suavizar el impacto que se producirá luego. Aquel tercer relato, que aparecerá promediando la novela, surgirá como un núcleo oscuro, o como recompensa al lector, que ha sabido decodificar los modos de ensamble de las cajas yuxtapuestas; una primera carta pensada como un sobre que contiene otro relato, y éste, a su vez, a un tercero.

En el segundo relato, el doctor Frankenstein toma la palabra y no es casual que justamente se encuentre en el medio, porque esta mediación cumple dos

funciones, por un lado nos introduce en la historia y por el otro, logra juntar los dos eslabones de la cadena: Mister Walton, el eslabón “moderno”, progresista, intrépido, emblemático caballero de las novelas de aventuras del siglo XIX, y por el otro, la creación abyecta, la escoria de la humanidad, rechazado por todos, consecuencia no deseada del mismo espíritu intrépido que lo ha hecho surgir.

Es curioso que la cadena se junte ahí donde los tres relatos, la carta de Walton como caja contenedora, el mediador y el tercero —el que reconstruye los sufrimientos del monstruo— evidencian el mismo problema: la carencia humana. En los tres casos se pone de manifiesto los límites de un discurso tecnológico científico. Ninguno de los tres puede descansar sobre la tranquilizadora modernidad. Todos, puestos en serie, admiten los diferentes límites impuestos por la razón: ya sea que esté encarnado en un posible naufragio del barco que comanda Walton, en el invento monstruoso de Frankenstein o en la imposibilidad del mismo monstruo de ser aceptado por la sociedad, a pesar de haberse “ilustrado”. En definitiva los tres personajes operan dentro de una lógica similar que combina en dosis idénticas, aunque no equivalentes cuotas de cordura y locura.

Así, el edificio de la razón Iluminista, disfrazado por el relato moderno de aventuras, sostiene a otro relato que no sólo lo pone en duda, sino que lo ubica del lado del revés. Y la originalidad de la narración está sostenida, justamente, por la locura, la fealdad y la muerte. Pero en el mismo movimiento, la muerte logra aparecer como el único modo de redención. Incluso, no es casual, si de ella ha surgido la vida (recordemos que la criatura está hecha de “pedazos de cadáveres”, clara evidencia de la mortalidad) es sólo ella a quien es necesario recurrir en el último momento.

En definitiva, si todo queda planteado como un enorme cuadro de época que combina, como bien lo ha planteado un pensamiento romántico, lo bello y lo sublime, lo luminoso y lo oscuro, no queda más que preguntar por el resultado, la imagen surgida.

¿Qué es lo que ha surgido? ¿Bajo qué figuras se ha compuesto la escena paradójica? En este punto se vuelve a poner en evidencia un nuevo malestar. Es que la incongruencia entre lo relatado y su posible representación pictográfica es muy clara. ¿Cómo concebir, si no, en una misma imagen, el relato de aventuras, la razón y la pasión, el espanto junto a los sentimientos nobles?

Tal vez, aquí se ponga de manifiesto algo de la naturaleza de la obra. Es que ella misma, surgida como consecuencia de un clima de época, hace evidente lo contradictorio de la historia. Si admitimos que todo relato se asume, en principio como resultado de una imaginación técnica (imagi-

nación que habilita modos de acción y obtura otros), lo que ha surgido contiene los vicios de ella. La contradicción, la superposición de ladrillos de diferentes materiales y estilos es el cemento que amalgama imágenes imposibles. Y esta imposibilidad marca un punto de no retorno porque no sólo señala la inconmensurabilidad de los diferentes lenguajes artísticos (el pictográfico, el literario), sino que además saca a relucir el lugar específico de la obra de arte. La novela en sí misma hecha de retazos devela la incapacidad del pensamiento moderno de nombrarse a sí mismo. El relato ha desbordado el pensamiento técnico que le dio origen. Y esta posibilidad sólo se da por medio del lenguaje que contiene las dos caras de la moneda. En síntesis, sólo la palabra, escrita o hablada, en su encadenamiento significativo logra componer este cuadro de época. Ningún otro lenguaje artístico puede lograr tal convivencia y en consecuencia un efecto de sentido tan evidente.

Podría pensarse, sin embargo, que el lenguaje no logra nombrar al monstruo. A lo largo del relato se lo llama “bestia”, “deforme” u “horrible”. Pero el hecho que no tenga nombre no debe leerse ni como carencia ni como imposibilidad, sino más bien como evidencia del pensamiento obturador. La serie encarnada por Mister Walton, el doctor Frankenstein y el monstruo es en sí misma una buena descripción de este modo de pensamiento. El no-nombre ya es un nombre en sí mismo.

DEL CUERPO IMAGINADO AL CUERPO DESPRECIADO

¿Qué es lo que permite ensamblar el pensamiento con la materia, la imaginación con la acción? ¿Qué es lo que permite que surja la forma? O, mejor aún, ¿qué tipo de imaginario logra concebir al monstruo sin haberlo imaginado todavía?

Al comenzar su relato, Frankenstein explica que “El mundo era para mí un secreto que deseaba adivinar. La curiosidad, la investigación afanosa para conocer las ocultas leyes de la Naturaleza, la alegría rayana en éxtasis cuando se me revelaban esas leyes están entre las sensaciones más remotas que puedo recordar”.

La afirmación puede leerse desde diferentes lugares, o bien puede entenderse como una metáfora del pensamiento moderno, “investigación, leyes de la naturaleza” o bien es la puerta de acceso a la sinrazón y a la pasión que dará origen al monstruo. Lo que queda claro es que la criatura ha surgido, y ha nacido desde los cimientos de la ciencia. Y si el resultado aparece en forma tan brutal es porque, ya sea que se lo asuma como un exceso de la razón o como consecuencia de ella, está presente, vive y actúa. Pero el hecho que su acción quede reducida³ a la muerte y a la destrucción no es más que una metáfora de los límites de lo humano. De alguna manera, era necesario, desde la lógica propia del relato atribuirle un rol, una especie de “función social”. La destrucción que él lleva a cabo no hace más que poner en eviden-





cia lo obtuso del discurso moderno, sus leyes, sus relaciones mezquinas, su miopía. Pero, para entender esto, es necesario adentrarse en la noción de "muerte", porque sólo desde ahí es que se logra comprender de qué está hecho el núcleo de la trama.

La muerte, en el relato, aparece de dos formas.

El primer modo es el que corresponde al paradigma científico de la época, recordemos que el relato transcurre en el siglo XIX. Así, ella es percibida como la única manera de acceder a un conocimiento certero del cuerpo. Sólo mediante la disección de cadáveres se logra entender el real funcionamiento del cuerpo. En consecuencia, la vida sólo puede ser entendida por medio de lo que no vive.

Pero, la imposición del paradigma de la medicina, ubicado tentativamente, en el siglo XVI⁴ debe encontrar sus raíces en algo anterior: en el misterio del cuerpo. En el cuerpo se condensa la pregunta por la vida y por su reverso, consecuencia lógica, la muerte. En ese reverso, es que encontramos el segundo modo de "ser muerte": el nacimiento del cuerpo monstruoso, entendido, claro está, no solamente como un conjunto de retazos de cadáveres. Porque en el momento en el cual la criatura cobra vida, ella misma se le aparece a su creador como algo que no merece vivir, es decir, es "un muerto en vida". ¿Por qué se le niega semejante derecho? Una posible respuesta obliga a confrontar los dos modos de muerte.

Si se caracteriza al primero como "muerte oficial" o "muerte moderna" es porque en su saber se ha construido todo el discurso de la ciencia. Aparece como el precio justo que debe pagar el hombre por su saber. Y cada evidencia de ella, cada muerte individual no hace más que contribuir al conocimiento y a una técnica que es solidaria con él⁵. Pero la novedad que la novela le agrega a esta primera concepción es la de la muerte como reserva. No es casual que sea el cementerio el lugar al cual acuda el febril científico en busca de materia prima y que lo haga acorde al espíritu moderno: "No recuerdo haberme estremecido nunca al oír un cuento supersticioso, ni haber temido la aparición de un espíritu. La oscuridad no ejercía influencia alguna sobre mi imaginación y un cementerio era para mí, simplemente un depósito de cuerpos privados de vida, cuerpos que, después de ser asiento de la belleza y de la fuerza, se habían hecho comidilla de gusanos".

La afirmación de Frankenstein contiene las dos muertes, las dos concepciones de vida, una que se asume "supersticiosa" e inmediatamente después, su negación. Una representa el peligro de lo desconocido (¿cómo entender si no la superstición?) y la otra, la tranquilidad de la materia (depósitos de cuerpos privados de vida). Tranquilidad y peligro —son entonces— las consecuencias de un tipo de pensamiento y de otro. El problema está en que Frankenstein, que en un principio, aparecía cómodamente instalado en la tranquilidad del

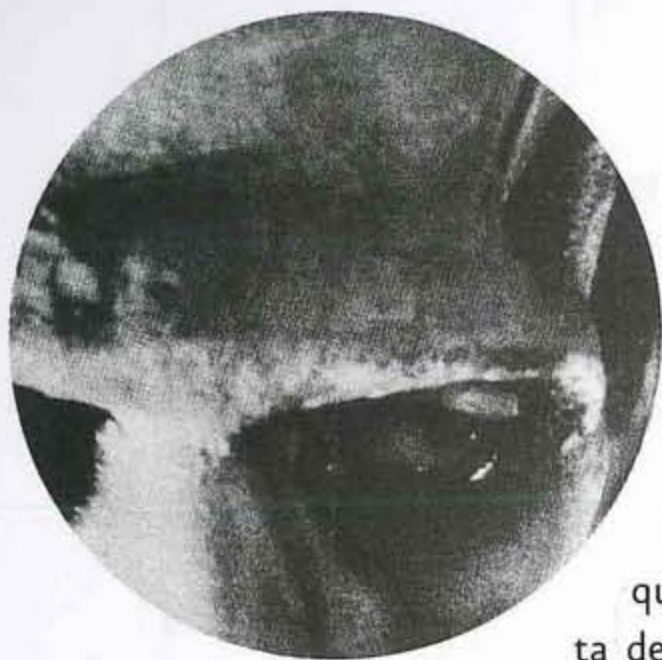
saber⁶ no puede evitar traspasar el límite. Y quizá lo traspasa porque no teme. Pero la muerte tiene otra cara, no sólo desagradable a la vista, sino imprevisible. Y la imprevisibilidad también se manifiesta de una manera extraña. Porque si lo no previsto es el resultado, esta debería ser una sorpresa a medias. Si se lee con atención los momentos previos al nacimiento monstruoso, todo indica la misma dirección: "(...) pues, di comienzo a la creación de un ser humano. Como la pequeñez de las partes era un gran obstáculo para la rapidez de la obra, resolví, contrariando mi primera intención, dar al ser una estructura gigantesca, esto es, unos ocho pies de altura y las proporciones de ancho correspondientes".

Llegados a este punto cabe tomar dos caminos, o asumir que el resultado ya existía en la imaginación del creador y que lo que aparece no es más que el resultado de ella misma, o que algo del plan original se ha desmadrado. De manera que la cuestión se debate entre la subjetividad de la imaginación o la imprevisibilidad de la naturaleza. Pero cualquiera sea el camino que se elija, ambos confluyen en la forma que ha adquirido la obra: un cuerpo, gigante, deforme, pero cuerpo al fin.

Sin embargo, su corporeidad no es garantía de inserción y aceptación social. Por el contrario, en el momento en el cual prende la "chispa" de la vida, inmediatamente se transforma en repulsivo a los ojos humanos: "¡Oh, ningún mortal podría soportar el horror de ese semblante. Una momia vuelta a la vida no sería tan horrenda como ese desgraciado. Antes de estar concluido ya era deforme; pero cuando sus músculos y coyunturas adquirieron la facultad de moverse se hizo un ser que Dante mismo no habría podido concebir". De manera que la repugnancia que en principio se da sobre el cuerpo, inmediatamente se traslada a su sobreviviente. Pero esta derivación no debe leerse como una consecuencia de una sobre la otra (fealdad física que "termina siendo" rechazo social), sino como dos maneras de plantear el rechazo.

Interesa resaltar el modo en el cual se ha constituido este cuerpo, subrayar cómo en la obra corpórea se localiza el aspecto amenazante de la técnica. Todo sucede como si la imaginación técnica que había puesto sus mayores esperanzas y promesas en un saber sobre el cuerpo, en las posibilidades de control y sujeción de una materialidad individual, que luego (aunque en términos operacionales se da en el mismo momento) se trasladaría a lo social, se ha puesto en contra de la humanidad. Y no sólo por la monstruosidad de la obra, sino porque el ojo humano no soporta verlo. La pregunta obvia es por las razones de tal intolerancia.

Existen varias razones para justificar la inmediata reacción de Frankenstein, pero hay una que habilitaría a comprender la magnitud de su reacción. Él no ha creado cualquier cosa, ha creado un cuerpo con atributos humanos. Y la palabra atributos debe entenderse en un sentido literal: un cuerpo hecho de material humano, carne y hueso, las dos palabras claves que ha usado el pensamiento moderno para caracterizar aquello que no es una máquina. En este sentido, la carne y el hueso recrean imágenes demasiado agudas, y no solamente por sus colores contrastantes, el blanco



sobre el rojo, sino por la fragilidad con la que se asocia el uno sobre el otro. Hay algo de su composición, de la forma en la cual son pensados por la modernidad que los relaciona irremediabilmente a la finitud. Sin embargo es también la modernidad la que los ha hecho equivaler a los sentimientos humanos (se dice que alguien es de "carne y hueso" cuando se intenta demostrar que es sensible a algo). La carne y el

hueso diferencian al hombre de la máquina. Pero aun así, este planteo no explica el porqué del rechazo, en definitiva, el nuevo ser es de carne y hueso. La primera respuesta parece evidente, la criatura no es cualquier cuerpo, no es cualquier "carne y hueso". Es uno que ha exagerado las posibilidades del saber científico, y en ese movimiento ha desafiado los límites de la tranquilidad del saber. Porque no es sólo una cuestión de tamaño, es como si la ampliación de órganos le hubiera potenciado todas las posibilidades corporales, incluso las destructivas, aunque no solamente. Si la criatura se constituye como "bestia potenciada", sus capacidades extra también se evidencian en su enorme genio intelectual y en el poder de sus sentimientos: amor primero, odio después, sin términos medios. Sucede que lo que en apariencia, ha desaparecido, es el carácter frágil de la carne, y como lo gigantesco ha tapado el carácter —sin embargo, humano de la creación— nada que él haga, ni siquiera el acto más altruista, le restituirá la "gracia humana". Y se trata de restitución toda vez que se recuerda que el monstruo es el resultado de algo que alguna vez fue hombre, muchos hombres, muchos huesos, un conjunto de historias que confluyen en un solo ser, amnésico de su origen múltiple.

El relato, una vez más advierte una nueva paradoja: a mayor "humanidad corpórea" se pierden los atributos de lo humano. Pero esta afirmación debe ir de la mano de una advertencia: la pérdida no es para el propio ser creado, sino para la mirada de los otros. Sus demandas van en ese sentido, su exigencia parte de un reconocimiento ajeno, él ya sabe que es un hombre.

EL DEFORME CUERPO SOCIAL

¿Qué esperar de una humanidad negadora? Lo que se desconoce es la advertencia de la evidencia. El inmenso cuerpo deforme advierte en forma brutal sobre los excesos de la técnica. Y el exceso debe ser entendido como el efecto indeseado de un pensamiento acumulativo. Una vez más, el monstruo encarna la sinrazón de la razón. Y lo personifica en la mirada espantada de quien lo ve, de quien no reconoce que en esa inmensa deformidad está viéndose a sí mismo.

El cuerpo gigante funciona como espejo y es tan atemorizador que la vista

obtura cualquier otro sentido⁷. Lo que demuestra, una vez más, que el cuerpo, en la mentalidad moderna, se ha constituido por la primacía de la mirada ajena. Se tiene un cuerpo, se porta, se muestra como pasaporte habilitante para entrar y salir, aunque no se sepa muy bien de donde. La monstruosidad, así percibida sólo ha servido para separar aguas: lo bello de lo feo. Así los códigos estéticos quedan bien definidos. El problema está, en que la criatura se ha rebelado contra ese destino que lo ha relegado a una posición pasiva, y se ha instalado en una subjetividad activa, alguien que demanda. Y los contenidos de la demanda son principalmente dos: amor del prójimo y responsabilidad por parte de su creador. Y si bien ambos están conectados, se dirigen a diferentes posiciones. El segundo no es otra cosa que consecuencia del primero: la humanidad lo ha rechazado, es necesario, entonces, que su creador se haga cargo de la falencia.

CREADOR-CREADO; LA RESPONSABILIDAD DE LA OBRA

"Debes crear una compañera para mí, con quien pueda vivir y cambiar las recíprocas simpatías necesarias a mi existencia. Eso sólo tu puedes hacerlo; y te lo pido como un derecho que no puedes negarte a concederme"

Finalmente el pedido ha llegado, una compañía. Simplemente otro cuerpo, similar al de él, constitutivamente rechazable a los ojos de los demás. Alguien a quien no lo una el amor sino el espanto. En definitiva, alguien con quien compartir el carácter asocial de la soledad, aunque al formar una dupla se transformen en una nueva "célula social". El pedido implica una nueva paradoja. Porque si a lo largo del relato que la criatura le ha hecho a Frankenstein, le ha demostrado su carácter humano, el pedido advierte no sólo su carencia, sino su imposibilidad social. Todo sucede como si el creador al cargar con la miopía humana debiera hacerse cargo de él, y al tomar posición, lo reduce a un objeto.

Podría argumentarse, con algo de razón, que esta reducción es el costo que el monstruo debe pagar para conseguir algo de "tranquilidad espiritual", sin embargo, la exigencia pone el acento en un lugar preciso: en la responsabilidad del hombre. Si el hombre lo ha creado, es él mismo quien le debe respeto. Por primera vez en el pensamiento moderno, surge el problema de las consecuencias de lo creado. La obra, el invento, paradigma de un saber progresivo, de un conocimiento concebido como puro adelanto científico, se vuelve contra de sí mismo. La criatura, ejemplar de las posibilidades de un saber ilimitado, pone en jaque al hombre en su totalidad. El propio Frankenstein no puede dejar de especular con las consecuencias que traería una compañera tan monstruosa como su invento: "Aun cuando se fueran de Europa y se dirigieran a habitar en los desiertos del nuevo mundo, uno de los primeros resultados de la simpatía y el amor que el monstruo anhelaba serían los hijos, y

así se propagaría una raza de monstruos sobre la tierra, que podría hacer precaria y difícil la existencia del hombre. ¿Tenía, entonces, derecho de lanzar, por mi propio beneficio, esa maldición sobre las generaciones venideras?”.

Y al ponerlo en cuestión renueva un viejo debate, el del desfasaje entre la imaginación técnica y sus resultados concretos. Y en este hiato, entre lo pensable y lo posible, la palabra espanto, muchas veces mencionada en el relato, adquiere un nuevo significado. Lo que asusta no es un cuento de aparecidos ni una amenazante figura exterior, lo que se teme, ahora es, el carácter humano de la técnica. Ciencia, técnica e imaginación se han puesto a funcionar en conjunto y han dado lugar a lo impensable.

¿Cómo entender si no el desasosiego que habita el corazón del inventor? ¿Cómo hacer para aliviar, aunque sea un poco, la enorme pena que se apodera de él, en el mismo instante que su obra cobra vida? La respuesta es desalentadora no sólo para él, sino para la humanidad toda: no hay salida. No existe manera de zanjar este déficit. Porque incluso, portando un discurso “técnico responsable” que supondría poner límites a la imaginación técnica, se estaría cayendo en una falacia, se estaría pecando de hipócrita. Negando lo horrible se niega la naturaleza humana.

Esta dicotomía en el pensamiento obliga a ubicarse en la bifurcación. De manera que, o se asume que el pensamiento técnico, que es exceso por excelencia, debe ser limitado a su “responsabilidad civil” o se acepta que es la imaginación humana la “incivilizada”, porque pone en cuestión, con cada nueva obra, no sólo la integridad del hombre, sino su carácter “humano”. En definitiva, el mayor pecado del monstruo es enfrentar al hombre a sus propias posibilidades. Muestra que la creación contiene los gérmenes de la pasión que el discurso moderno, había relegado, preventivamente, al discurso artístico.

Lo que sucede es que lo hace en dos tiempos: uno primero donde supone que aún puede ser sujeto, distinto, pero reconocido al fin, y uno segundo, donde advertido de la imposibilidad de ser aceptado, no le queda otra opción que volverse objeto y establecer relaciones dialécticas con su creador: “¡Eres mi creador; pero yo soy tu amo; obedece!”.

El pedido de responsabilidad surge como última oportunidad de que el hombre se redima. Pero al mismo tiempo esa exigencia revela la carencia. Es el último recurso de quien se da cuenta que el otro no puede entender, de que precisamente su pensamiento ha quedado por detrás de su imaginación. De manera que si la humanidad no ha madurado lo suficiente como para hacerse

cargo de la materia prima que contienen sus obras, las consecuencias de sus inventos, entonces, es necesario, plantárselas en la cara. Sólo así algo se conmueve, aunque en esto se vaya la vida.



NOTAS

1. Vale la pena resaltar dos cuestiones en cuanto a la modalidad del intercambio epistolar. Sin intentar entrar en mayor detalle en la teoría literaria, creemos que esta característica corresponde a un tipo de literatura propia de la novela moderna. El carácter dialógico que tienen las cartas ahonda en la psicología de los personajes y crea un ambiente íntimo que permite “entrar en clima”. Esto es precisamente lo que ocurre en la novela. Un primer código que se constituye como puerta de acceso.

2. Aquí la palabra “noble” debe entenderse desde dos acepciones diferentes: como aquella que corresponde a un tipo de personaje prototípico, y por el otro, aquella que se opone a lo ruin e indigno. Si bien la diferencia puede no parecer tal porque las dos apuntan a un tipo de comportamiento generoso, el primero pone el acento en un sujeto que porta un bien, mientras que el segundo debe leerse como una cualidad de las formas del relato moderno. Queda claro que lo noble es todo aquello que en el relato pone en evidencia la no-nobleza de los sujetos y de los actos.

3. Tal vez la palabra “reducida” no logre captar la magnitud de la acción del monstruo. Porque si se lee con cuidado el modo en el cual ha decidido actuar, ésta aparece como una elección que supera cualquier otra posibilidad. Entonces, más que una reducción, los asesinatos son los modos en los cuales él mismo revela la real dimensión de su ser.

4. Al respecto señala Héctor Schmucler que entre 1537 y 1543 fueron publicados los siete tomos que componen *De humani corporis fabrica*, la obra de Andrés Vesalio considerada como el origen de la anatomía macroscópica moderna. Más adelante señala que esta obra “nos recuerda que el hombre occidental ha logrado hacer de sí mismo un objeto científico a través de su propio cadáver. Para conocer su cuerpo tiene que destruirlo primero”. En “La industria de lo humano”, *Revista Artefacto Pensamientos sobre la técnica*, Buenos Aires, 2001.

5. Un ejemplo, alejado del tema que estamos tratando, pero no por eso inválido, es el de los trasplantes de órganos. La técnica del trasplante, y todo el imaginario que le da lugar, con su terminología específica (muerte cerebral, donante cadavérico, etcétera) muestra que la muerte se ha convertido en algo que la medicina ha sabido “aprovechar” para perpetuar la vida de otros.

6. Una frase de la novela describe a la perfección esta postura: “Un ser humano perfecto debe mantener siempre su pensamiento sereno y no permitir nunca que la pasión o un anhelo transitorio perturben su tranquilidad”. Es notable como todas estas reflexiones (existen algunas más de este estilo en pocos párrafos) se hacen mientras se va moldeando la figura de un “nuevo hombre”. Como si la obra debiera tener los mismos atributos de su creador.

7. Es interesante resaltar que el único hombre que, en primera instancia, no rechaza al monstruo, es un anciano ciego, que luego, advertido por sus hijos “jóvenes videntes” huirá espantado de una fealdad que no ha visto, ni siquiera escuchado.

La letra y su molde

CHRISTIAN FERRER

Las runas, al igual que las pinturas rupestres arrinconadas en el fondo de las cavernas, dejan una impresión postrera de perenne precariedad. También los primeros palotes esbozados por los escolares son ásperos e inestables, apenas garabatos. En su extremo opuesto hallamos los tipos de imprenta contemporáneos a que recurren los usuarios de programas de computación. Aun así, la escritura manual sigue homenajear a los antiguos forjadores de runas. Arco voltaico: la idea chispea en el pulso. La "toma de notas" desconoce la etiqueta de la buena letra, del mismo modo en que el lenguaje hablado no se corresponde con los manuales de gramática. No sabemos por qué los antiguos escandinavos usaban las runas, de las cuáles casi no quedaron fósiles. Fueron invenciones anónimas. También la escritura, al igual que el lenguaje hablado, pertenece a la comunidad. También la lectura: a comienzos del siglo XX se realizaban "lecturas guiadas" para analfabetos en los sindicatos libertarios y es bien conocida la costumbre del "lector en voz alta" entre los obreros del tabaco en Cuba. Son la mano, el oído y las cuerdas vocales entrelazadas. En la conversación, efímeros silencios separan cada palabra dicha, de igual manera que en la escritura mínimos espacios en blanco se interponen entre las palabras amontonadas de corrido, o bien en la lectura de palabras una leve vacilación hace respirar a la vista mientras se sigue la línea impresa. En la escucha del interlocutor se reconocen silencios; en el proceso de escritura las palabras se evidencian entre silencios; al leer también se respetan esos silencios. El habla sonora, la redacción rápida y la lectura veloz no borran el silencio, más bien lo confirman. Porque está entre las palabras y entre las voces ese silencio es una espera del siguiente hilo de voz. En esa espera está supuesto algo en común.



Los anarquistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX no veneraban los derechos de autor, el así llamado "copyright", en la suposición de que lo escrito, aun por "grandes autores", pertenecía al erario común de toda la humanidad. No faltaron los que se negaban a firmar sus artículos o quienes preferían recurrir a seudónimos. Y por cierto, los numerosos pueblos sin escritura no por eso carecieron de saberes, ni de formas de transmisión de los mismos, ni de medios de archivarlos. El "analfabetismo" es una invención de la cultura letrada y no una cualidad de los seres humanos sin escolarización. Por lo demás, la intimidad con las letras no garantiza ilustración, pues existen analfabetos pertrechados de tecnología, cientos de millones de ellos.



Las sucesivas tecnologías letradas siempre han sido celebradas a modo de hitos de un camino evolutivo. Pero no es claro que la invención de la imprenta haya producido una "revolución mental", como suele reiterarse en periódicos y universidades. Durante mucho tiempo el artificio de Johannes Gutemberg dio a conocer mayormente obras religiosas, contribuyendo de este modo a la extensión de la Reforma Protestante. Toda "última" tecnología se propaga junto a una "buena nueva", y eso desde los tiempos de la *propaganda fide*, cuando misioneros y evangelistas andaban por el mundo promoviendo las sagradas escrituras, y como no siempre alcanzaba con la fe, la tecnología —la espada— apuntalaba la conversión de los desconfiados y los escépticos. A una técnica letrada no hay que juzgarla por la descripción publicitaria que hace de sí misma, ni por sus funciones, sino por su encastre con ideas y usos que trastocan incluso su propósito original. La imprenta sólo se volvió significativa luego de su enlace con la filosofía de la ilustración, la alfabetización masiva y la escuela pública obliga-

toria. Y no únicamente: la imprenta dio a conocer el libro de primeras letras y también el pasquín para fanáticos.



Los chinos saben que la caligrafía expresa estados del ánimo y no solamente virtuosismo táctil. Un dejo de tristeza o un instante de inquietud dejan a la escrito en estado de temblor y el grosor del trazo o el difuminado de un acento hacen del ideograma un sismógrafo del alma. El meneo del pincel de cerda y la frotación de las sombras "chinescas" se corresponden con una misma cinética. La caligrafía en Oriente —al revés que en Occidente— no se constituyó primordialmente en una técnica sino en un arte, e incluso el propio Emperador de la China estaba obligado a demostrar cierta competencia caligráfica. También el lápiz y la tecla responden a inesperadas reacciones emocionales que luego adquieren forma de sintaxis y estilo sobre el papel o la pantalla. Es preferible saber esto de entrada.



El ciudadano compra libros cuando así lo desea, pues para eso existen las librerías como para otros consumos existen las jugueterías, las casas de electrodomésticos, las de repuestos para computación o las tiendas de accesorios eróticos. Ese ciudadano, propietario de alfabetización promedio y de un sobrante del sueldo, habitante de un país libre y libre de censura, y beneficiado con tiempo libre, es decir liberado del horario laboral, exige bienes espirituales que compensen el peso de la cruz de todos los días. Por ejemplo un quijote, un fausto, un capital, y así sucesivamente hasta terminar por decorar los anaqueles de la biblioteca. Pero leerlos supondría hacer un esfuerzo equivalente —no igual, pero equivalente— al realizado por el autor para escribirlos. Por eso la televisión resulta ser una fuga compensatoria —y no un engaño— de las desdichas de la vida, sobre las cuales estos libros intentan llamar la atención del lector.

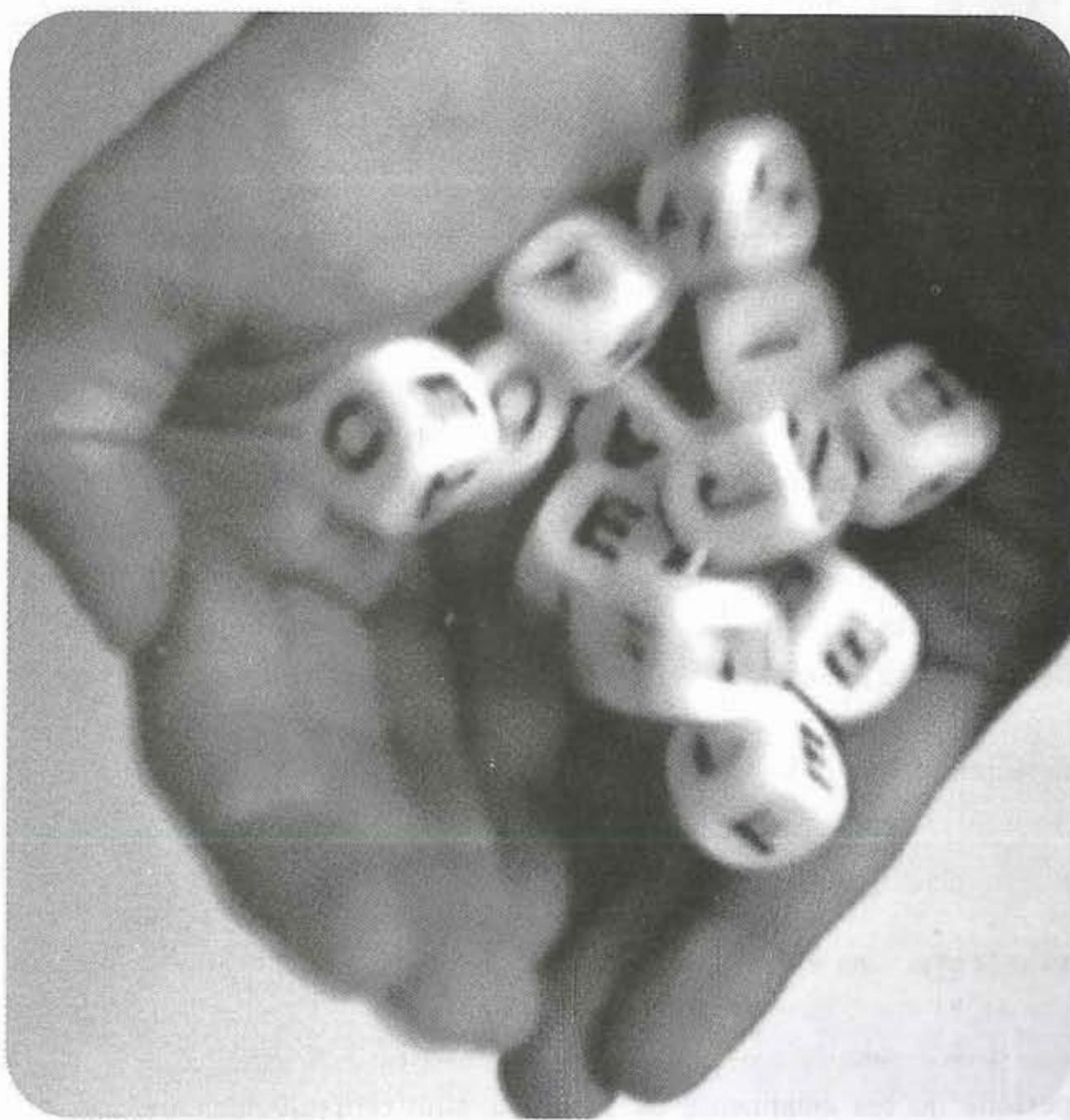


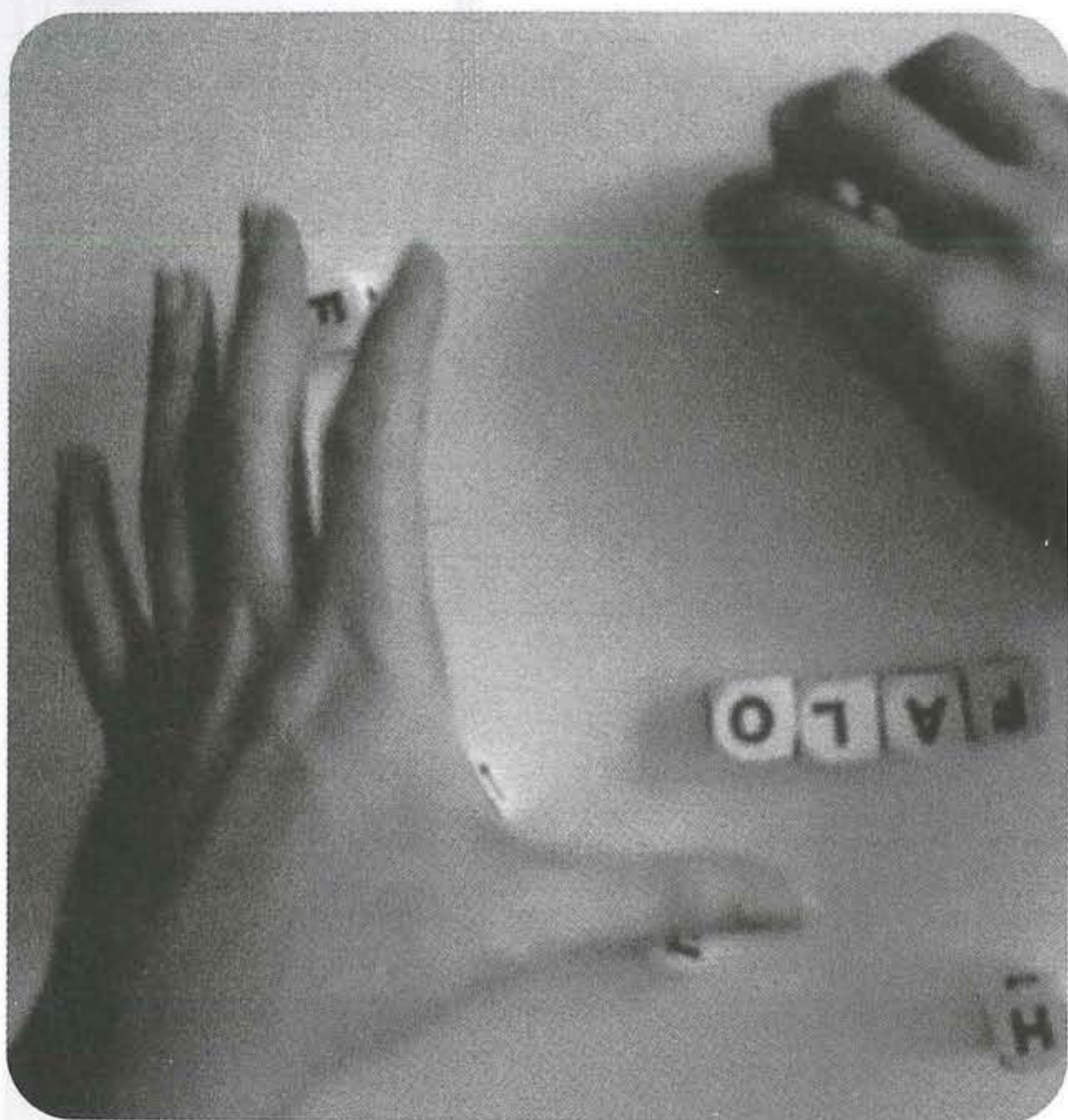
No por escribir se es un autor y no por disponer de un medio de viabilidad tecnológico actualizado se mejora la autoría. Escribir, escribe cualquier alfabetizado. Escribe el letrista y el periodista, escribe el taquígrafo y el estenógrafo, del mismo modo en que hay escritura en los carteles de la ruta y en los formularios burocráticos. La autoría pertenece, en cambio, al orden de las decisiones íntimas, puesto que hay autores que aún no han publicado y muchos que se prodigan en artículos y libros no lo son. Los frutos sólo maduran con los años, o no lo hacen nunca. Ninguna actualización tecnológica ayuda a tomar esa decisión. Sólo pueden emprolijar la

escritura o ahorrar tiempo. Pero es dudoso que la computadora economice tiempo, como también es poco probable, para una época anterior y con relación a la pluma, que eso fuera logrado por la "máquina de escribir". En tanto nadie sale antes de su trabajo por más tiempo que sea sonsacado por la computadora, entonces a quien se le hace ganar tiempo es al dueño de la empresa, quien además multiplica la ganancia por causa de la mayor productividad lograda por los "ahorristas". La novedad no deja pensar la experiencia misma. Nada es imparcial en este terreno: en las escuelas anarquistas de comienzos del siglo XX, también llamadas "escuelas racionalistas", se enseñaba a los alumnos los problemas de tres simple con este tipo de formulación: "Dado un trabajador en una fábrica que confecciona un sombrero en media hora a un costo de diez pesos y dado un patrón de la fábrica que lo vende a treinta pesos, ¿cuánto dinero robó el patrón a ese obrero?".



Poco antes de morir, Franz Rozenzweig, filósofo alemán que, aún joven, había adquirido cierto renombre como autor de *La estrella de la*





redención, guiñaba el ojo a su mujer a determinadas horas del día. En 1921, a los treinta y cinco años de edad, se le diagnosticó una esclerosis lateral (el “mal de Gherig”) que fue dejando a su cuerpo progresivamente paralizado, hasta matarlo. Durante años no pudo moverse ni hablar. En ese estado tradujo, junto a Martin Buber, los primeros libros de la Torá, y así hasta 1929, en que murió. En sus últimos meses de vida dictó sus escritos parpadeando un ojo a medida que su esposa desplazaba un dedo sobre el alfabeto dibujado en un pizarrón. Necesitaba escribir. Hay experiencias extremas con la escritura que no admiten la figura de lo “extraordinario” ni aun como desafío e interrogación de sus formas rutinarias. Porque una mano de mujer que recorre nerviosamente una pizarra no es una “tecnología de urgencia”; antes pertenece al rango de los gestos de amor que inventan desesperadamente una técnica.



Bajo la piel, una extensa nervadura cuyas terminales llegan hasta las diez yemas. La mano es el ventrílocuo de la imaginación, su médium, el estilete que hace desangrar a su propietario. Toda escritura es personal, en tanto la persona no sea amanuense de sí misma, sino centauro, metamorfoseado e

impredicible. El nervio del autor depende tanto de las ideas y formas de ser que perseveran en él desde siempre como de los estados de ánimo en trance. De igual manera, el carácter no es temperamento impetuoso sino la obediencia a la napa nutricia de donde emerge “lo propio”.



Hacia 1930 Paul Nizan se hizo rápidamente conocido en ambientes literarios de izquierda. Dos libros, *Adén Arabia* y *Los maestros materialistas de la antigüedad* cimentaron su prestigio, amplificado además por su adhesión a las huestes del Partido Comunista francés. Sin embargo, de lo que observó mientras participaba de la Guerra Civil Española extrajo conclusiones políticas que lo enfrentaron a la línea oficial del Partido. Fue expulsado y arrojado a la muerte pública, pues se quedó sin lectores “naturales”, sin lo que suele ser llamado “contexto de recepción”. De inmediato, en 1940, comenzó la Segunda Guerra Mundial y Nizan inició una fuga junto a los restos desorganizados del ejército francés para escapar de la encerrona alemana. Así llegó hasta la ciudad portuaria de Dunkerke, donde doscientos mil soldados quedaron cercados por tierra y por aire. En su mochila Nizan llevaba el manuscrito terminado de su última novela, y dándose cuenta que la supervivencia no era cierta la enterró en la playa, bosquejó un mapa del lugar y lo entregó a un soldado inglés con el fin de que lo llevara a su esposa, refugiada en Londres. Cien mil soldados fueron rescatados en condiciones dramáticas pero casi ochenta mil más sucumbieron en las arenas de Dunkerke. Paul Nizan fue uno de los tantos desaparecidos en combate, el autor aún joven que ya comenzaba a ser olvidado. Al término de la guerra, la esposa de Paul Nizan y dos de sus amigos se pasaron un verano entero excavando la playa en busca de la novela inédita. En el siguiente verano, sólo la esposa continuó la búsqueda, revisando metro por metro con el único auxilio de una pala. En el tercer verano, ella desistió. Tras el deceso físico, la “muerte póstuma”, pues esa novela podría haberlo ayudado a vivir un poco más entre sus contemporáneos, fulgor que le fue concedido años más tarde por un ex compañero de escuela suyo que era por entonces el supremo existencialista y también adherente a las ideas comunistas al prologar una reedición de *Adén Arabia*. Una pala de excavar empuñada por una esposa, el gesto amoroso de quien necesita leer imperiosamente unas últimas palabras.



La palabra “hipertexto”, que sazona esporádicamente la retórica de los científicos sociales, de los periodistas y de algún que otro funcionario público, alude a la posibilidad de “clicar” sobre ciertas palabras ya señaladas en la pantalla y de ese modo “saltar” del texto hacia otros “links”, es decir los

eslabones de una cadena potencialmente infinita que informan sobre significados específicos. Tales prácticas, que millones de lectores han venido haciendo por su cuenta desde hace doscientos años son trompeteadas a modo de innovación inédita en el arte de leer. Antes del "hipertexto", interesarse por una palabra o concepto, por su significado o por sus posibilidades interpretativas, suponía acudir a un diccionario o a un libro de referencia o a una biblioteca pública en búsqueda de mayor esclarecimiento. Sin duda un proceso más lento del que permite la red informática actualmente. La velocidad y también la facilitación del cometido son los émbolos de la novedad actual, en el caso de que la rapidez y la comodidad resultasen ser valores importantes. La demora y la resolución de obstáculos también instruían al lector.



Domingo Faustino Sarmiento y Ezequiel Martínez Estrada escribieron bajo presión. En el primer caso, la guerra civil del siglo XIX fue el contexto que motivó a su autor a escribir y dar a conocer el *Facundo*; en el segundo, *Radiografía de la pampa* fue concebido a modo de lápida para la crisis republicana de 1930. Esos fueron los respectivos úteros de gestación. La urgencia no necesariamente es una respuesta conveniente a la llamada de los acontecimientos pues suele estar ausente la perspectiva larga y prosperan, en cambio, las pasiones y la confusión. Necesariamente una dosis de profecía solo verificable en el porvenir anima la concepción de este tipo de obras: son confirmadas, o bien sancionadas. Otras veces se redacta en condiciones de extrema urgencia. Ocurre con los mensajes de los naufragos, las cartas de despedida de los condenados a muerte, las esquelas de reto a duelo o las notas dejadas por los suicidas. Así termina *Radiografía de la Pampa*: "Vuelve a nosotros la realidad profunda; tenemos que aceptarla con valentía, para que deje de perturbarnos"; y así culminaba el *Facundo*: "Los pueblos deplorarán más tarde su necedad o su engeguamiento".

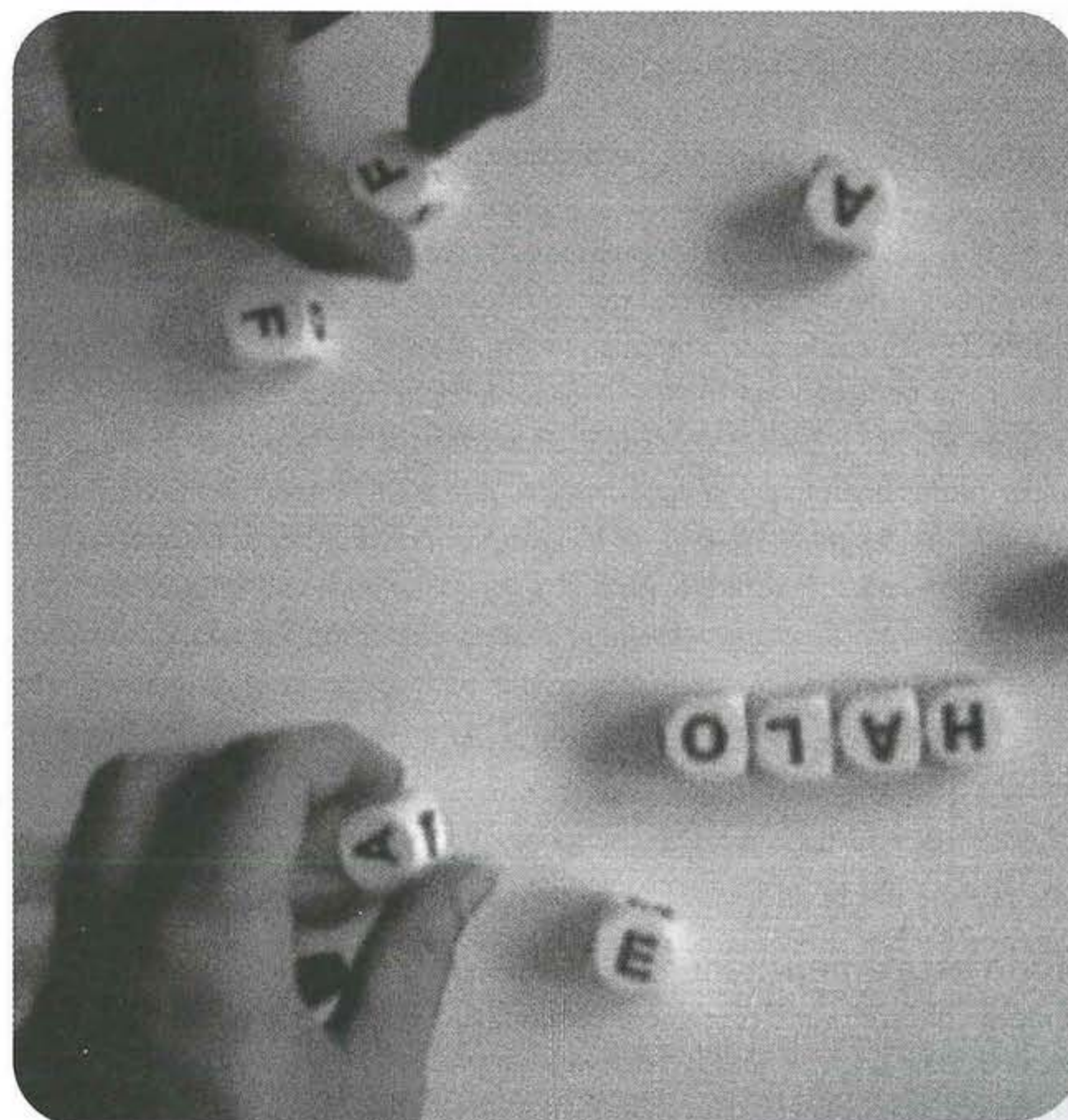


La escritura y la lectura necesitan de tecnologías específicas, las cuales cambian de época en época: la forma en que está dispuesto el texto, los métodos de lectura acoplados a mentalidades de época, los medios de archivo, que además traen aparejados modos de encastre a los requerimientos de poderes e instituciones que dan forma a la personalidad. La pantalla de computadora está generando vínculos de los cuáles sabemos poco aún: "arriba y abajo" en la pantalla suponen nuevas experiencias de lectura y escritura. Asimismo, se transforma el trato táctil con la tecnología: aporrear las ya anacrónicas máquinas de escribir suponía una posición corporal de pugilato en tanto el teclado de la computadora exige cautela si se quiere evitar el fundi-

do de la plantilla interna. En todo caso, el colapso eventual de la trama energética que sostiene al mundo actual no impide el encendido de una vela como tampoco a la mirada extraer usura de su resplandor.



Los libros requieren de aproximación justa a los labios imaginarios que aceleradamente deletrean vocales, consonantes, acentos, signos de puntuación, sujetos, predicados, enunciados y parrafadas enteras hasta ser absorbidos de una sola bocanada bajo la forma del relato o el concepto al fin capturados. Una suerte de nocturna urgencia animal empuja la mano tanto hacia la mesada de la cocina como hacia la mesa de luz. Cualquiera puede leer un libro; no cualquiera puede comérselo. El conocimiento del alfabeto y de la gramática no necesariamente habilita el comercio carnal con el libro. Muchos lectores experimentan una actividad ingenua, en tanto buscan recreación o creerle al autor; otros lectores que gustan de considerarse "expertos" solo realizan una operación mental de índole "suspica", buscándole la quinta pata al gato; y muchos otros aún engullen porciones de saber a la moda que pronto han de ser evacuadas a fin de



hacer lugar a nuevas reposterías académicas. Nutrición y lectura: el papel y la mirada caen en el pecado de la gula. La vista sustituye al sentido del gusto, o bien es ella misma un órgano del gusto. Si la boca tiene comercio con los alimentos, los cuerpos y las palabras, entonces hablar, besar y comer se pertenecen mutuamente: las palabras “saber” y “sabor” provienen del mismo lecho etimológico. Cada formato y cada género, de la Biblia al libelo, del manual al manifiesto, del abecé al tratado, han absorbido el reguero de sangre y el anhelo de redención que traman la historia de la que ellos mismos han sido testigos o protagonistas. Las “teorías de la recepción”, al uso en los ambientes académicos, piensan pobremente las estrategias y tácticas del lector al vincularlas solamente a las figuras de la clase social, la conciencia de época, o las tecnologías propias de una generación. Un lector consume, con mayor o menor intensidad, a la manera de los antropófagos: los ojos son dientes, las emociones se transforman en papilas gustativas, la vida entera de un lector se vuelve “mañosa” o “glotona”. El metabolismo del lector existe. Los libros van penetrando en el cuerpo a la manera de los huéspedes intempestivos, que trastocan el orden jerárquico de los órganos corporales, aun cuando esos instantes infinitesimales en que la combustión de un instante encogió o regocijó el corazón con revelaciones nos pasen desapercibidos.



Cada libro y cada estante de biblioteca irradian “algo”, un fluido que el lector percibe tanto como siente la presencia próxima y evidente del calor de la estufa. Ese invisible ectoplasma puede tornar la biblioteca en guarida de monstruos y de santos, puesto que la imprenta los parió por miles, garantizando de este modo, por arte de aquelarre, la calidad de lo irradiado. De otro modo una biblioteca personal solo expone los vestigios de la edad de la formación escolar o bien la evidencia circunstancial de la puesta al día de un saber profesional. Entre la variedad, los libros que “tocan” temas escabrosos o tabú nos desafían a traspasar el asco, la incredulidad o el espanto para poder asimilarlos. En cambio, los libros que exponen los abismos cavados por los propios seres humanos (los campos de exterminio, las matanzas étnicas, la experimentación biotecnológica sobre cobayos humanos, la masacre atómica) apenas nos conceden un atisbo de la orilla tenebrosa: una borra, su haber acontecido.

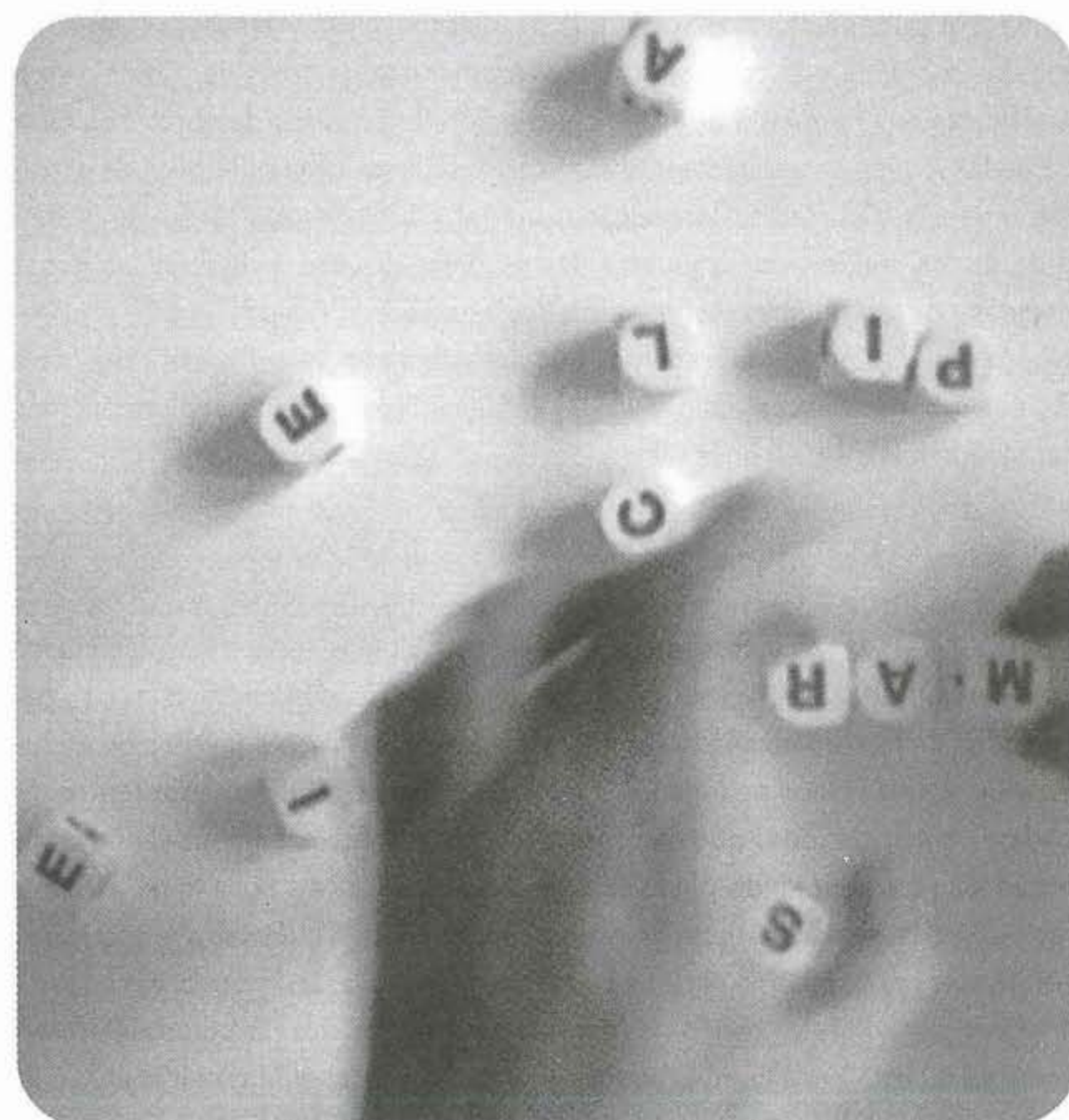


Todo está amenazado por el desplome y la aniquilación. Los libros promueven el estoicismo tanto como la rabia ante esa verdad biológica o histórica. O bien enseñan que las transformaciones del alma, del cuerpo o de la fortuna suceden entre elevamientos y derribos, entre ensalzamientos e infa-

maciones. Finales y metamorfosis encapullan y despuntan, espasmódicamente, nuestras biografías. Los libros pueden enseñar esa lección porque durante el tiempo de la lectura se transforman en ballenas o en pozos profundos. Quien degusta el argumento de una historia ignora que sido tragado por un cetáceo o arrojado al abismo, al igual que Jonás y que Job.



¿De qué manera nos correspondemos con otros en este terreno? ¿Por títulos de libros? ¿Por territorios ideológicos en común? ¿Como lectores del otro? ¿Por amor a los libros o a los temas de que hablan? Todo esto hiede a sensiblería cultural. De las bibliotecas públicas puede solicitarse en préstamo un libro cualquiera y olerlo en la esperanza de que algunos átomos sueltos del pasado penetren en nuestros pulmones. Otras veces podrían depositarse en la calle algunas pilas de libros de la biblioteca personal, sin excluir algunos muy valorados, y luego esperar para ver quien se los lleva. Pero algunos libros prestados están sin refilar y hay noches en que solo pasa el camión de basura.



ILUSIONES Y MENTIRAS

Daniel Mundo

“Esto es poco más o menos lo que tengo que decirle, salvo que me llamo Mamie Siviter y no Madame Beaumont”

O’Henry

Papá no era mentiroso. O no lo era en el sentido habitual del término, cuando catalogamos a alguien de mentiroso. El mentiroso, usualmente, no suele ser bien visto ni siquiera por los amigos. Nadie se siente orgulloso si lo califican así, ni nadie se presentaría diciendo “si me tuviera que presentar de algún modo diría que soy un mentiroso”. Más bien sucede lo contrario: mentir es una afrenta, y hasta hace poco un pecado. A papá jamás nadie le dijo mentiroso. No parecía un mentiroso. Creo que porque nadie nunca llegó a conocerlo bien... salvo mamá, que le solía decir —es verdad— que era un mentiroso hijo de puta. “Yo no miento —respondía él—, lo que pasa es que digo verdades que todavía nadie cree”. Cuando mentía papá creía anunciar una verdad. De ahí tal vez que nadie se diera cuenta.

Cada tanto lo que sí hacía era inventar historias. Nos sentábamos a comer y nos contaba de la vez que estuvo en Centroamérica cazando jabalíes, o de cuando tuvo que cruzar nadando al Uruguay porque lo perseguía Interpol. Vivíamos en una realidad paralela, al margen de la ley y de la normalidad. Hasta casi los cinco años papá y mamá nos llevaban a dormir de modo alternado, un día uno, otro día otra. Lo excitante de las noches que le tocaba a papá consistía en que continuaba la misma historia de un día para otro. Tenía que atravesar un pantano de fantasmas para deshelar a una muchacha capturada y congelada hacía muchos años por unos astutos egipcios. Para hacerlo debía transformarse en otros seres, a veces en oso, otras veces en pez, otras en oso. La metamorfosis por lo general lo salvaba de un peligro mortal. Lograba siempre escabullirse de situaciones extremas. Nuestro ánimo saltaba como una pelota de

ping-pong... hasta que finalmente, un día siniestro, fue tragado por la succión del pantano y devuelto a la Argentina. “Allí perdí mis capacidades de mutación y me convertí en lo que soy”. Esa fue la noche en que yo advertí que había crecido y que ya no habría más aventuras nocturnas.

La anécdota que a papá le encantaba relatar era la del día que conoció a mamá. Mamá se cansó de repetir que no era verdad lo que contaba y él le retrucaba que en verdad ella no se acordaba. Estaban en el río. Mamá había ido con la Pochi. Papá jugaba al fútbol con sus amigos cuando la vio. Como era muy habilidoso tiró la pelota a la distancia justa como para susurrarle a mamá que hacía un par de días que no la veía, y que había temido no volverla a ver. Era cierto, hacía una semana que mamá no iba al río, pero ¿cómo sabía él eso? “Porque hace mucho que te vengo viendo” dice mi papá que le dijo. Papá usaba un short blanco que realzaba el color tostado de su piel, y un rulo sobre la nuca. Mamá, una bikini celeste en una época en que no se usaba bikini, y que le redondeaba su cuerpo delgado. Como hacía un par de meses que trabajaba en Fabricaciones Militares subiendo y bajando vigas los brazos de papá eran duros, musculosos. “Sabía que no tenía alternativa. Mis amigos siguieron jugando sin mí y nos quedamos charlando hasta que se hizo de noche. Tenía que demostrarle lo que sabía: le dije que evitara la comida que estaba comiendo, porque se iba a morir. Tu mamá me miró como si viera al mismísimo Lázaro. Le dije que sí con la cabeza. Ése es el momento en que hay que callarse la boca. La acompañé en bicicleta y cuando llegamos a una cuadra de casa me besó”. —Me pegaste un pelotazo y yo me enojé... vino Uva a disculparse

porque yo lo conocía a Uva y se quedó charlando... vos me parecías un tilingo al que nunca le hubiera hablado... lo único que me gustó de vos es que no usabas medias.

Al final mamá ya no le discutía más. Creo que también ella terminó por convencerse de que la historia sucedió tal como contaba papá. Papá siempre conseguía testigos para corroborarla, por otro lado. Las discusiones, a mí, me terminaron resultando tontas, porque nunca entendí la diferencia entre una historia y otra. Hasta que papá murió. Cuando murió, cansado ya de escuchar el relato de cuando conoció a mamá, advertí que nunca había contado cómo fue cuando se fue de su casa y se casó. Tal vez para él su partida no constituyó ningún acontecimiento, como si se tratara de un hecho más en la concatenación natural de su vida; o tal vez —¿cómo saberlo?— él se había ido mucho antes, cuando a los diez años lo echaron de la escuela y nunca volvió.

Lo que irritaba a mamá, creo, era que papá fabulaba como por deporte. Se la pasaba entrenando: en el medio de todo relato, entrecortando cualquier excusa, introducía una pequeña e insignificante mentira. Por eso, aún hoy no sé si es verdad o no el proyecto que había armado con un grupo de amigos para fundar un zoológico "natural", "como el que está en Mendoza" —enfaticaba papá—. Los animales, en él, se sentirían más libres y podrían tener una sensación semejante a la que los embargaba en su hábitat de origen: miedo, ansiedad, astucia, los ingredientes imprescindibles para sobrevivir. Lo iban a montar en La Plata, cerca de la Ciudad de los Niños. A mí me parecía un proyecto digno de un soldado que cuando llegara la hora sabría entregar su vida para liberar al país. Nunca se concretó, por supuesto.

En verdad ahora creo que lo que le pasaba era que el mundo, tal como había quedado hecho, no colmaba sus expectativas. Al revés de lo que uno pensaría, esto no significaba que papá viviera frustrado y resentido, o enojado. A mí me parece que él creía que éste era el mejor de los mundos posibles, aunque pudiese mejorarse. La mentira no negaba u ocultaba una verdad —la fatalidad de lo real: la anunciaba de un modo desviado. Después conocí un montón de gente aficionada a este tipo de desvíos: inventan una saga o una aventura o un mero detalle con tal de conducirnos a todos a un

lugar distinto del que estamos. A veces lo logran. A veces estos impulsos de ilusión son inofensivos. En mi caso sentí durante muchos años fueron destructivos: si algo me faltó fue el principio de lo real.

Ahora bien, me pregunto si se podrían calificar a estas estrategias de engaño como mentiras. Son ilusión, pero la ilusión ¿es una mentira? Una frase que papá repetía muy seguido era: "Este tipo vive en una mentira". Todos entendíamos perfectamente lo que quería decir: hay personas que creen ser otra cosa de lo que son, o más lindos o más comprensivos o más inteligentes, etcétera. Viven en esa ilusión, que roza, por supuesto, la mentira (papá la contrarrestaba pensándose menos de lo que era: menos inteligente que el

otro; menos bueno de lo que imaginaba que podía ser; o menos generoso). Cuando crecí una de las primeras cosas que me cuestioné fue esta creencia: ¿la antilusión montada por papá lo salvaba de "vivir en la mentira", como si él fuera la mismísima encarnación de la conciencia absoluta y no hubiera vivido en una mentira como cualquier mortal? No me costó ningún esfuerzo llegar a la conclusión de que el principio de ilusión es lo que le da orden y sentido a la vida.

Vivir en una mentira es nada más que extremar la ilusión y evitar el encontronazo con la opinión de los otros: una cuestión de grados, no de naturaleza.

Las crisis existenciales se producen cuando uno descubre que todo el esfuerzo que hizo hasta ese momento para sostener el sentido de su vida no sirve para nada, y que todo lo que acumuló — fama, dinero, obras, prestigio, derrotas, depresiones, etcétera— tiene el mismo valor que nada. Esta especie de fe nihilista proviene de papá.

Papá era un fabulador y un fabricante de ilusiones. Lo raro es que no fuera un engreído. No recuerdo haberle escuchado una historia donde realizase su papel o donde él quedase mejor parado que el resto de los personajes. Las prototípicas, en este sentido, eran sus historias de golf, cuando trabajaba de cadi y oficiaba de acompañante del campeón: mi tío Chiquito —que fue un ser avaro y competitivo como no volví a conocer, y que incluso en la vejez se esforzaba desmedidamente por derrotar a su hermano— nunca le ganó. Me da la impresión ahora de que papá quería pasar como desapercibido, que la historia lo tocara de costado, indirectamente. Sé que



no es verdad esto, aunque lograba, ignoro con qué poder o por medio de qué estratagema, que fuera la misma escena y no su esfuerzo o su voluntad lo que lo colocara en el centro de la historia. Las cosas maravillosas que le sucedían le sucedían como por casualidad o error, o por una fatalidad a la que él se sometía con gusto. Nunca mentía en provecho propio, como hacen por lo general los mentirosos. El mentiroso —yo lo sé bien— suele prometer algo que cree poder cumplir, porque necesita que el otro le preste aquello que solicita o que confíe en él por alguna causa. Cuando llega el momento de devolver o de demostrar que lo que había dicho era verdad se le hace imposible devolver o demostrar, y entonces, necesariamente, reduplica la promesa: la semana que viene te lo devuelvo, nunca más lo voy a hacer, no conseguí taxi; la serie podría continuar hasta que sucede lo inevitable, y aparece la sentencia y se lo decreta un mentiroso. Como en el cuento del lobo, todos terminan por no creerle. Papá sabía que lo peor que había para su profesión era hacerse la fama de mentiroso: vivíamos de la confianza de los otros, del fiado, del mañana te lo pago, del me prestás algo de guita. Y como él adivinaba que todo hábito se vuelve un vicio, y que el vicio de mentir lo confinaría a la soledad, o a lo sumo a rodearse de compañías perpetuamente nuevas, mentía con la medida suficiente como para que su mentira no se pusiese en cuestión.

El mentiroso vive como en otra realidad. Por ello debe ser memorioso: necesita que la realidad paralela que inventa no pierda su coherencia. Los crédulos, en ella, se sienten incómodos, porque no tienen las coordenadas necesarias para orientarse, y cuando las descubren, advierten que son falsas y no sirven. Le sirven sólo al mentiroso, porque él sí cree necesariamente en lo que dice y repite. Que el mentiroso crea como verdad la mentira que dice devela el pequeño grado de locura de toda mentira. Por otro lado es cierto que si no lo creyera la mentira no sobreviviría ni al mismo acto enunciativo. En el momento de pronunciarla, sea que remita al futuro o al pasado, la mentira es verdad. Cuando el alcohólico promete no volver a beber, en ese momento dice la verdad, como dice la verdad el jugador cuando asevera que hace por lo menos una semana que no va a Palermo o al casino. La cuestión está en si logra

que el otro le crea. Toda mentira tiene una pizca de juego. De ahí proviene, creo yo, el perfil seductor del mentiroso. Hasta que se profesionaliza. Entonces se convierte en alguien aburrido... o patológico. A papá nunca nadie no le creyó.

Papá era un gran seductor. También un gran jugador. No jugaba a nada que no dependiera de su capacidad de hablar, no le gustaba el azar ni tampoco depender de las dotes físicas de un animal —el caballo— o de los boxeadores. Jugaba a las cartas. Aún me pregunto si papá ganaba porque era tan buen mentiroso (al truco, al tute cabrero, al siete y medio), o si era mentiroso porque aprendió desde muy chico a jugar a las cartas. ¿Cuáles son para mí las dotes que

hacen de alguien un buen jugador? Primero, que sepa escuchar los matices y mirar los ojos (desde siempre supe que para jugar a las cartas hay que saber mirar los ojos. Los ojos de papá nunca me dejaron intuir lo que estaba pensando: cuando los miraba y ellos me miraban sentía que por lo bajo se estaban riendo de mí; cuando miraban para otro lado me resultaban impenetrables). Segundo, que quiera ganar, por supuesto, que no-pueda-no-querer-ganar, pero que a la vez convenza a los otros de que no le importa ganar o perder. Ganar o perder es un accidente... a la larga siempre va a ganar (hasta el punto de que perder es poco menos que una variable de lo que para él significa ganar). Tercero, que logre ponerse un límite, es decir, que

no sea ambicioso. La suerte del jugador está atada a su ambición. La del mentiroso también. Un mentiroso ambicioso es casi la peor dupla que se pueda producir: está condenado a la ruina. Como un jugador de naipes, el mentiroso también se profesionaliza. La ambición lo lleva a esto. Como le sale bien y fácil mentir no puede dejar de repetir los mismos trucos: divierte a los demás pero él, si no logra engañarse a sí mismo, se aburre, como un mago que perdió la magia de dejarse seducir por la credulidad de los otros. A la larga se pierde la gracia. Y un mentiroso sin gracia se convierte en un charlatán.

Papá, sin siquiera adivinarlo, me demostró que la mentira está atada a la palabra. Sólo un animal que habla muy bien puede mentir con convicción. No recuerdo qué decía mi viejo cuando jugaba a las cartas pero recuerdo que hablaba todo el tiempo, sin nunca, casi, dejar de reír. Los labios se movían entre el esbozo de una son-



risa y la carcajada. Era como si inventara un mundo o una realidad paralela a los otros jugadores, que lo miraban acicateados por sus puntazos verbales y sus risas. Como los alumnos cuando ven que su profesor está pensando, todos parecían ir a su zaga. La diferencia con el resto de los jugadores estribaba en que era imposible saber cuándo papá mentía, porque papá mentía hablando y mentía con la boca y principalmente con los ojos. No era fácil sostenerle la mirada. Sus ojos de hielo te intimidaban sin darte miedo: casi te exigían que te abrieras a él. Y alguien en estado de descuido se abría irremediamente. ¿Cómo no hacerlo, además?

Una noche que hacía extrañamente mucho calor —yo hacía tiempo que me acostaba solo en la pieza de arriba— me decidí, y luego de darle muchas vueltas al asunto lo encaré a papá y le dije que su repatriación del País del Pantano me sonaba insostenible:

¿por qué no lo habían matado? De un modo casi estúpido le confesé que en cuanto pudiera quería viajar allí porque para mí habían quedado cuestiones sin resolver... y porque yo también quería transformarme en otros animales. A papá se le iluminó la cara de felicidad, o por lo menos eso me pareció a mí.

—¿Qué harías cuando llegues allí?— me preguntó. Yo miraba la oscuridad que cubría en ese instante el techo. Sentía sus ojos sobre mí, como si de mi respuesta dependiese su vida. No recuerdo qué le respondí. Ni siquiera si le respondí algo.

Otro día de cierta importancia en mi vida proviene de una práctica habitual en casa. Un sábado me había ido a jugar al fútbol al parque Saavedra. Cuando volví, al entrar por el pasillo que lleva al patio interior, escuché el tono contenido de Mariela y la voz suave de papá. Mariela le contaba como a un amigo íntimo, o como a mí, los problemas que tenía con su papá, que hacía meses que no dormía en su casa. Estaba a punto de echarse a llorar. Ese tipo de confesiones era de lo más corriente en casa. Papá se convertía en una especie rara de confesor. Parecía un padrino al que todo el barrio venía a contarle alguna novedad, o algún problema: movía la cabeza, decía “qué barbaridad”, “lo lamento”, “veré qué puede hacer”. Nunca lo vi dudar de la historia que le contaban. Seguía el relato con la atención de un chico, y cuando percibía que la intriga decaía o que se abría una digresión demasiado extensa formulaba la pregunta que devolvía la historia a su cauce. Cuando

se iba la visita empezaba a despotricar: “Pero dónde se vio, che... venirme a joder por una boludez así”. En verdad podía escuchar y hacerle creer al otro que su historia le interesaba y hasta lo afectaba... Encontraba siempre una respuesta con moraleja para dejarlo conforme. Nadie adivinaba, creo, que en el fondo pocas cosas le importaban en realidad. O mejor, podía diferenciar lo que le importaba de lo que no le importaba como con un golpe de ojos, aunque ayudara tanto a unos como a otros y todos creyeran que su propia historia sí era importante. Eso era lo extraño: en realidad no le parecía una barbaridad lo que calificaba de “¡qué barbaridad!” (o tal vez sí, no sé —¿hay diferencia?), lo importante era que los otros creyeran que sí, que si él decía: Qué barbaridad, eso era o se convertía en una barbaridad. Cuando se iba el confidente papá

decía: “Cuidado con ésta que habla mucho”, “El Suave es chantún y lo van a cagar siempre”, “A Batata nunca

le des todo lo que te pide porque conviene que vuelva a pedir y no que no vuelva más”. De una

ojeada casi descubría la tela con la que estaba hecho cada uno de los que nos visitaban.

Imagino lo que pensaba de mamá. Creo que no quiero saber qué pensaría de mí.

Ahora, después de tantos años, puedo decir que papá se especializaba en destejer la historia que le contaban al mismo tiempo que los otros la iban desovillando. Las conclusiones solían ser parecidas: el ausente había actuado como un

traidor. Quizás lo fuera, quizás había sido empujado por el error o por la ignorancia —por lo general recurría a

esta excusa: “¿Cómo saber lo que desencadena todo lo que uno hace?”—, lo importante era tranquilizar al que venía con la historia y la afrenta (“tenés que comprender”). Y lo lograba, sobre todo

si era mujer: se sentía inocente y se iba contenta pensando que el otro era un hijo de puta o un santo equivocado. A veces yo escuchaba las historias que se armaban en la cocina. Ahora me parecen

desopilantes. En aquel momento me sentía más magullado que la víctima. Papá, con un cinismo suave, me enseñó que finalmente

todo tiende a resolverse, principalmente cuando el tema en cuestión se relaciona con el amor. “Los problemas de pareja se resuelven en la cama —decía—, no charlando”.

Al fin de cuentas no hay nada tan irremediable que una mentira juiciosa no pueda sofrenar.



a r



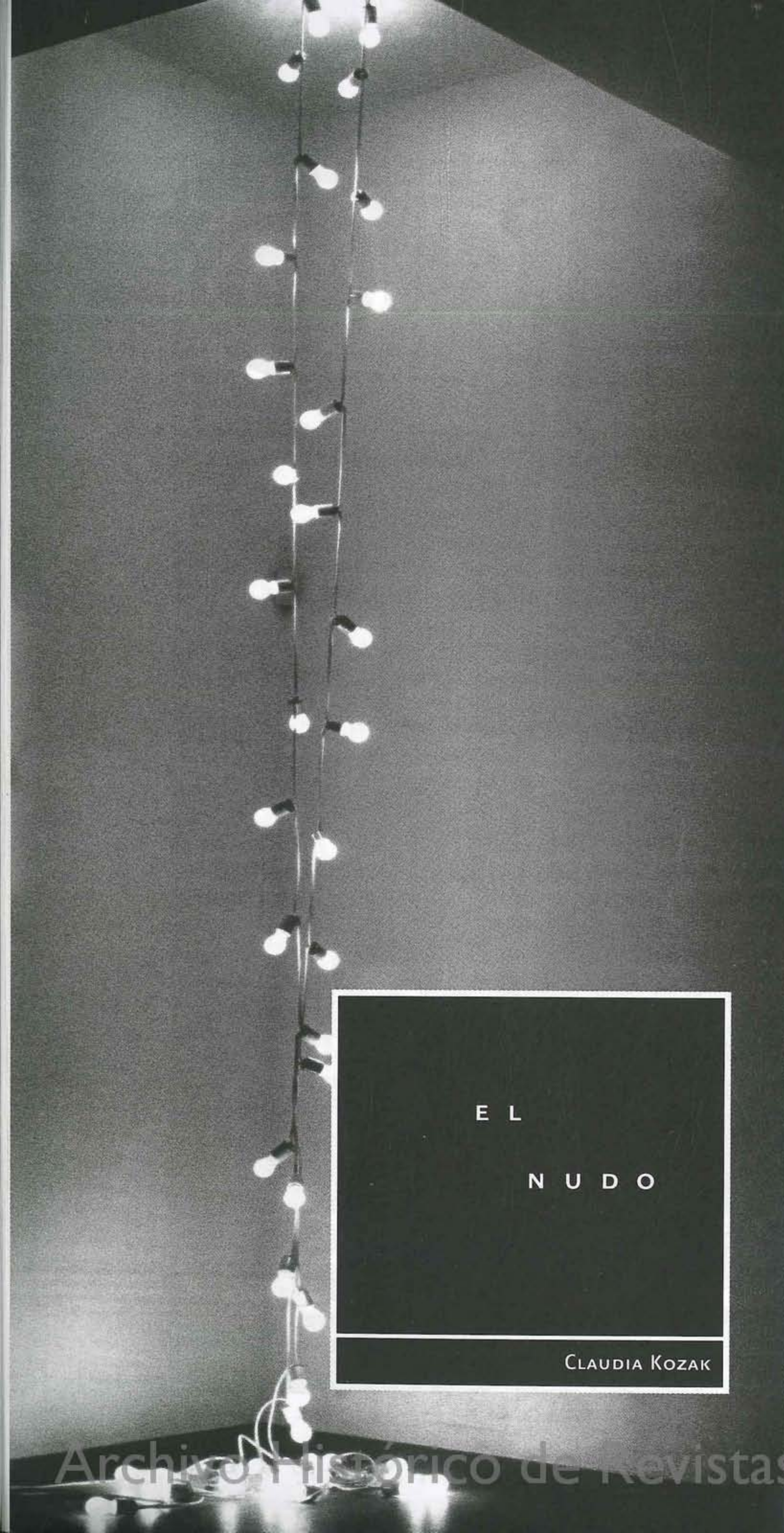
t e

y

t é c

n i

c a



E L

N U D O

CLAUDIA KOZAK

En el centro, un hueco tenso. Aire comprimido por hilados entrelazados que, de aflojarse por completo, nos dejarían con nada. Las relaciones entre arte y técnica constituyen, en efecto, un nudo difícil de desatar. O incluso, un nudo que quizá no convenga desatar del todo, en el sentido de pretender agotar los esfuerzos por separar las partes, los hilos, y aflojar toda tensión. Correríamos el riesgo en tal caso de quedarnos con nada. Aire ya sin tensión, débil, de algún modo complaciente en su justo medio.

Las relaciones entre el arte y la técnica, en cambio, merecen quedar en el terreno de la polémica. Dar batalla, como sea, es mejor en este caso que asumirlas como “lo dado”. El siglo XX, y lo que va del XXI, han sido escenario privilegiado para una contienda tal porque fueron y son tiempos que se conforman en tanto espacio técnico inéditamente omnipresente. Y el arte, en el proceso de su autonomización moderna, se había ilusionado con cierto halo de inmunidad. Luego el espacio técnico arrasó con la ilusión. Colonizó milimétricamente la existencia hasta el punto de no dejar nada por fuera de él. Es cierto que las máquinas —las grandes máquinas— habían dado el tono ya en siglo XIX, pero en su gigantismo dejaron escapar aún algo existencial hasta cierto punto intocado. Más tarde, eso ya no sería posible. En su primera novela —inconclusa— Julio Verne imaginó la ciudad de París en el siglo XX como consecución lineal de esa enorme presencia asociada, certeramente, al modo social-económico-político capitalista: cuando el protagonista entra al hall de un banco, éste se encuentra presidido por una inmensa, inconmensurable, máquina de calcular. Literalmente, una inmensa máquina calculadora ocupa el espacio central del banco. Sin embargo —a diferencia de lo que Verne imaginó— las máquinas comenzaron un proceso de achicamiento y flexibilización: aún antes de que se achicaran materialmente, cosa que no fue quizá tan evidente hasta muy entrado el siglo XX, el artefacto técnico encontró la forma de amoldarse a la escala humana a partir de la colonización de la cotidianeidad. Dejó de sobresalir, no por desaparición sino por ocupación casi total, homogénea, del espacio social.

Con todo, en los períodos en los que el “salto” tecnológico se hace más visible, el ardor de la escena se aviva. Aparecen por ejemplo, las poéticas tecnológicas. Sus defensores y sus detractores. Los años '90 del siglo XX fueron un período tal. Pero también los '20, los '60, los '80 y cada día entre medio de todas esas décadas casi en continuado. Un núcleo denso de problemas anudados difíciles de desatar se reactiva —se ajusta— toda vez que los imaginarios de modernización tecnológica se hacen más fuertes. Es decir: toda vez que un nuevo paisaje tecnológico, mundo de artefactos e instrucciones de uso se impone a los cuerpos y las “conciencias” el nudo arte/técnica se agranda y nos llama a volver a desatarlo. Así sucedió en las dos primeras décadas del siglo XX, cuando un paisaje netamente urbano de automóviles, aeroplanos, transatlánti-



cos, cinematógrafos, fonógrafos, teléfonos cobijados bajo “violentas lunas eléctricas” se presentó a los artistas reclamando de ellos —como lo sostuvo Oliverio Gironde en el manifiesto de la revista *Martín Fierro*— una “nueva sensibilidad”. De lo que se ha dado en llamar vanguardias históricas, futurismo, cubismo, constructivismo y productivismo asumieron como condición necesaria el paisaje de la novedad tecnológica desde posturas exaltatorias o utópicas, según los casos, pero siempre acopladas a la velocidad de transformación del nuevo paisaje. Otras, en cambio, como el dadaísmo y el surrealismo incorporaron el sustrato técnico pero liberándolo —según el argumento del crítico alemán Andreas Huyssen— de sus rasgos instrumentales como forma de cuestionamiento de la noción burguesa de técnica como “progreso”.

Sin embargo, no todos los artistas se sintieron interpelados; los nuevos paisajes tecnológicos, aunque construyan mundo, no *señalan* todos los caminos del arte. Un poco por resistencia de otras fuerzas constructoras de mundo, un poco por desvío, o incluso un poco también por desatención.

¿Pero cuáles son los hilos que tensionan la escena?

En primer lugar, las mismas concepciones de arte y de técnica. Se da mucho por sentado en este terreno. Por ejemplo, cuando se asume una posición crítica respecto de la existencia concebida a escala técnica *calculada* —por mucho que compartamos una posición tal— se suele caer en nociones idealistas respecto del arte como ámbito puro de creación inspirada, espontánea, no construida, que vendría a servir de contrapeso a la mecanización del mundo. Completa zona liberada, el arte. Con lo que se barre rápidamente con el aspecto técnico inescindible de la práctica artística. Lo que Adorno llamaba el dominio de los materiales, la propia historia de las formas inscrita en la materialidad (que es también social) de la práctica artística. Pero, del otro lado, cuando se asume el arte como terreno abierto a la experimentación y a la excitación de los sentidos —y también podemos compartir la idea—, se recalca a veces en nociones de cuño modernizador que tienden a ver la técnica como instrumento de “progreso” abierto a toda innovación. Lo que lleva, ciertamente, a una pobre lectura de la historia...

El arte siempre se relaciona con la técnica; sólo una estética idealista se permite desconocer la inscripción técnica del arte. Sin embargo, una parte importante de los discursos acerca de las relaciones entre arte y técnica, sobre todo la parte que toma como su objeto a las llamadas estéticas o poéticas tecnológicas, con motivo de enfatizar la inscripción técnica del arte, olvida la inscripción social e histórica de la técnica.

Incluso si se quiere a la técnica no ya instrumento de progreso sino de dominio, el problema se mantiene. Porque no se trata del uso por parte de los artistas de instrumentos técnicos neutros en total disposición, sino del hecho de que hoy, no nos es dado dejar de habitar la técnica

que construye mundos. Afirmación que, con todo, sólo podríamos formular con la cautela necesaria frente a los determinismos tecnológicos. Hay, ciertamente, un determinismo tecnológico eufórico, y otro oscuro. Pero no se trata de eso; se trata, de reconocer el modo en que la técnica construye mundos y al mismo tiempo es construida en su inscripción social.

De las formulaciones que se establezcan entonces tanto para el arte como para la técnica se derivan también otros hilos, otros problemas. Por ejemplo, la cuestión de la experiencia estética y sus mediaciones. ¿Existe alguna forma de experiencia estética no mediada por sus propios materiales? Y, también, la cuestión histórica: ¿cómo es que, a lo largo de la historia, ciertas mediaciones se hacen más evidentes que otras? Además: ¿por qué en ciertos períodos de la historia occidental arte y técnica se concibieron como conceptos solidarios —en la Grecia clásica, basta con recorrer, como se ha hecho ya tantas veces, el camino etimológico; en el Renacimiento, la figura del artista “inventor”— y otras veces se tendió a su disociación?

Las respuestas que puedan darse a éstas y otras preguntas hacen emerger posiciones más o menos definidas. En la actualidad, hay al menos cuatro de estas posiciones en danza: hay quienes se zambullen en el imaginario tecnológico de la época sin pensar siquiera cómo ese imaginario se inscribe socialmente en una matriz de dominio. Hay quienes, reconociendo esa misma matriz, apuestan por la práctica del desvío al interior del sistema y “operan” en su mismo terreno siempre intentando darle otro significado; hay quienes se oponen a un arte que siga los pasos de la técnica; finalmente, y quizá sea ésta también una forma de oposición, hay quienes se desinteresan del tema.

El conjunto de textos que reunimos para este *dossier* procura explorar la escena y ubicarse del lado del nudo. En algunos casos, como en el ensayo de José Luis Brea o los textos que hemos traducido de Vilém Flusser, la escena pasa más por los conceptos puestos en juego que por el análisis de prácticas específicas; en otros, como en el texto de Diedrich Diederichsen sobre el montaje y el *sampling*, el de Natalia Vidal sobre el expresionismo alemán o los tres textos “argentinos” que cierran el *dossier* —Pablo Katchadjian sobre la vanguardia martinfierrista, Marinetti y “la novedad”; Eva Grinstein sobre el invencionismo de los ‘40, Flavia Costa sobre

literatura, arte y técnica en la segunda mitad del siglo XX— se trata de explorar esa tensión en contextos específicos y cubriendo distintas prácticas artísticas.

En lo que hace a la Argentina, resulta todavía necesario construir el mapa de las relaciones arte/técnica durante el siglo XX porque ello permitiría no sólo relevar una serie de cruces diferenciados sino también recuperar debates no del todo saldados que se mantienen a lo largo de tiempo. Se podría hablar de prácticas artísticas enmarcadas en las estéticas tecnológicas quizá a lo largo de todo el siglo XX —del manifiesto de la revista *Martín Fierro*, pasando por los grupos Arte Concreto Invención y Madí en los '40, el "arte de los medios de comunicación" propuesto por Jacoby en los '60, la música electroacústica y electrónica, toda la poesía visual desde Vigo en adelante, el arte correo, hasta las poéticas multimediales varias de nuestros días, para dar sólo unos pocos ejemplos—. Así, los últimos tres textos del dossier permiten comenzar a seguir el hilo de una periodización de las relaciones entre el arte y la técnica en la Argentina que todavía está por escribirse.

Si el eje arte/técnica involucró durante todo el siglo XX las distintas "disciplinas" artísticas por separado, hoy, cuando los límites entre esas áreas se hacen cada vez más difusos, y la intermedialidad se hace moneda corriente, podemos afirmar incluso que fue ese mismo eje el que empujó en cierto sentido a la disolución de tales límites. Con lo que volveríamos a la omnipresencia de la técnica. La cuestión, con todo, es darnos la posibilidad de seguir pensando esa presencia como tensión irresuelta. Y quizá, no resolverla del todo.

A L G U N O S
P E N S A M I E N T O S
S U E L T O S
A C E R C A D E
A R T E
Y T É C N I C A

JOSÉ LUIS BREA



“Al apagarse las luces del teatro una luz brillante aparece en el lado izquierdo de la pantalla. La pantalla se ilumina. Ser nadie ... En la pantalla aparece la sombra de una escalera y un soldado incinerado por la explosión de Hiroshima. Ser todo el mundo ... Muchedumbres, disturbios, pánicos callejeros. Ser yo ... Una bella muchacha y un atractivo joven se señalan a sí mismos. Ser tú ... Señalan a la audiencia.”

William Burroughs, *La revolución electrónica*

Podría decirse que toda técnica es epocal, lleva en la frente escrito el nombre de su tiempo. Pero sería más exacto pensarlo al contrario: que es la técnica la que hace a su época, la que la escribe. La época de los trenes que cruzan Europa, la de la pólvora, la del comedisco, la del sextante, la del teléfono portátil —como en tiempos se dijo la Edad del Hierro o la del Bronce—. Son los hallazgos técnicos los que escriben las líneas del tiempo que recorre la historia de la humanidad.

Imaginemos un mundo en que los objetos se hablan entre sí, como si fueran elementos o engranajes de una máquina global. El idioma en que se hablan es la técnica —justamente aquello que se exigen mutuamente de fidelidad a un código de intercambio—. La técnica como esperanto del sistema de los objetos.

La tecnología, definitivamente, *es el destino*.

¿Y cómo podría serlo, si no, *el sexo*? (Al fin y al cabo, ¿no es también el sexo una tecnología?)

Me gusta pensar la técnica como un lenguaje, como el lenguaje que hablan entre sí los artefactos. Un abridor mordiendo milimétricamente la chapa de una botella de cocaola, el dibujo de una rueda frenada con ABS aferrándose implacable a un nuevo tipo de asfalto desarrollado para las autopistas de alta velocidad, la curva de una microantena que recoge las invisibles ondas que pueblan el aire infinitamente cruzado de una ciudad moderna ... Hay como un juego de concavidades y convexidades constante —estrictamente sexual, desde luego— en el que todos los objetos se arrojan mutualidad. Esa mutualidad del mundo de los artificios, pensada época a época, instante a instante, se llama: técnica.

El pensamiento más intolerable en relación a la “cuestión de la técnica”: imaginarla neutral. Es preciso saberla culpable, juzgarla siempre con implacabilidad. Ella nos trae el mundo que tenemos.

La pregunta es: ¿está en nuestras manos decidir la forma y la estructura que deba adoptar la determinación técnica? Es esto lo que quienes la proclaman neutral pretenden hacernos creer —que la responsabilidad por lo que hagamos que la técnica nos dé como destino estaría en nosotros, y no en su propia dinamicidad—. Esto es un engaño: encubre que nosotros mismos, y aún nuestra capacidad de conocer y de querer, somos el resultado de la propia eficacia de la técnica —el yo, como producto de una cierta ingeniería de la conciencia—.

El yo, desde luego, es una tecnología. Pero también los universos de la conciencia y la voluntad soportan la mediación de una tecnología. La construcción lingüística del mundo de los artefactos, la ley que rige el sistema de los objetos, ¿cómo podría no proyectarse y determinar implacablemente la esfera de la conciencia —cuando en realidad ella es justamente la escritura que ésta, por su parte, dispone sobre el mundo real, objetivo—?

Es hermoso el empeño heideggeriano en invitarnos a contemplar en la técnica el espectáculo grandioso de nuestro papel en relación con el ser, el de custodiar su desocultación.

Que ese desocultar pueda ser presentado como precisamente el objeto de la técnica —bien entendida, digamos: como poética, como tecné: como un traer al mundo aquello que vibra por aparecer— no debe sin embargo confundirnos. Somos libres de configurar el mundo, y técnica es el nombre de aquello que nos permite —y nos destina— efectuar la forma que queramos decidirle. Pero suponer que disponemos del tiempo abstracto que nos permitiría por un momento habitar otro espacio que el de la propia técnica —y reconducirla así antes a un desocultar poético que a un explotar provocante—, es un pensamiento demasiado piadoso, demasiado complaciente y consolador. En esta cuestión, empeñarse en dibujar el horizonte de un *happy end* resulta, siempre, demasiado insoportablemente “moralista”.

Me gusta saborear este pensamiento, en cambio: que no es posible transformación del mundo que no sea técnica. No hay revolución que no sea técnica. Es impensable no ya un mundo mejor, sino cualquier “otro mundo posible”, fuera de la eficacia de la técnica. Sólo el tener el poder de la técnica convierte al hombre en “ser político”, capaz de “acción revolucionaria”. En el fondo, nunca el pensamiento heideggeriano estuvo tan cerca de la revolucionaria ontología marxista de la mercancía como cuando profundizó en la naturaleza de la técnica. Lo que eso demuestra: que incluso un profundo reaccionario puede transfigurarse tocado por la imponderable magia de la técnica.

Démosle la vuelta. Si “no hay revolución que no sea técnica”, ¿podría también decirse: “no hay hallazgo técnico que no sea revolucionario?” Probablemente.

No nos equivoquemos, sin embargo. La naturaleza revolucionaria de la técnica no asegura su carácter liberador, su virtualidad emancipatoria. Todo lo contrario: la ambivalencia del hallazgo técnico, determinando simultáneamente siempre una posibilidad emancipatoria y otra despolitizadora, es irrevocable. Y, cuidado, eso está bien lejos de presuponerle algún carácter neutral. La neutralidad estaría en un punto medio, ambiguo. Donde se sitúa el carácter ambivalente de la técnica es justo en el punto extremo, allí donde las dos posibilidades se aseguran a la vez —esperanzadora y terriblemente—. Como aseguraba el hermoso poema citado por Heidegger —“allí donde habita el peligro, crece también lo salvador”—. Por supuesto, él también hablaba de la técnica.

El célebre texto de Benjamin sucumbía al pavor que semejante ambivalencia no puede dejar de provocar. Con una intuición exquisita, Benjamin sospechaba cuánto a la vez de salvación y condena late en el hecho —que él veía ya entonces como irrevocable— de que lo técnico se constituya en destino. Que intentara pensar positivamente —y enfatizar el efecto revolucionario que la transformación técnica estaba por determinar— no logra encubrir un indudable terror, que puede reconocerse entre líneas. No ya la escalofriante alternativa —entre fascismo y propagandismo comunista— que sentenciaba, a su modo de ver, el necesario devenir político del arte. Sino la certidumbre de que su abandonar los repudiados terrenos de la religión sólo se cumplirá para quedar en manos de la institución que a partir de entonces gestionaría su irrevocable forma contemporánea: la que habría de adoptar en el seno de una industria de la cultura.

En esto, Benjamin mentía menos que Heidegger. Heidegger lo pintaba como si el elegir entre técnica-como-explotar-provocante, y técnica-como-desocultar-poético —y por tanto el elegir entre un destino alienado o el de ocupar nuestro lugar en medio del ser— fuera cosa exclusivamente nuestra. Benjamin, en cambio, sabe perfectamente que lo que ha de decidir aquí es la determinación que en la historia del hombre escribe la forma de su relación social. El capitalismo.

Que el capitalismo decide la forma de darse la técnica es algo tan obvio para Benjamin, como puede serlo entonces que ésta indudablemente tenderá siempre a darse como un explotar provocante.

A salvo de la acción revolucionaria, desde luego, que lograra su inversión, su transformación al menos.

He aquí una reflexión que haría de la ecología algo más que un lacrimoso bienpensar burgués.

Pero Benjamin también se consiente, en esto, un pensamiento piadoso —aunque en realidad es menos un pensamiento suyo que un pensa-

miento adoptivo, de época—. Ese iluso, el más iluso, confiar en que sus contradicciones internas habrían de determinar su superación.

Hoy, que en cambio sabemos que de la profundidad y tensión de esas contradicciones es precisamente de lo que el capitalismo vive y se sobrevive, cómo podríamos todavía adoptar aquel programa, que sabe que el destino revolucionario de la técnica sólo puede obrarse allí donde se consiga revolverla contra el signo calculador del capitalismo.

¿Cómo, hoy? Es ésta la mejor de las preguntas, la más difícil de responder, la más necesaria de sopesar. Es necesario hacérsela —y sin la cobardía que tan a menudo hoy paraliza—, intentar responderla.

En última instancia, la pregunta de la técnica sucumbe hoy a un inescapable “círculo de tiza caucasiano”. La técnica misma es el instrumento de inscripción en el sistema de la realidad de los movimientos de la conciencia; pero estos movimientos, ¿acaso están determinados por algo otro que la misma presión “técnica” que organiza las mediaciones del espíritu objetivo —ese pavoroso descubrimiento que, en escalofriante oxímoron, hemos llamado “industria de la conciencia”—?

Bien leído, el análisis de Benjamin sabe que tiene aquí su nudo gordiano. La presión técnica empuja al arte a un devenir secularizado, desauratizado, desplazado de su significación ritual —incluso es ella misma la que genera una forma más democratizada de distribución social—. Pero es también esa misma presión la que sanciona su destino irrevocable en una forma industrializada, cuya calculabilidad viene en todo caso decidida por la misma naturaleza de la forma técnica de su distribución pública, de su “reproductibilidad”.

Que a partir de ello al arte no le queda históricamente sino ser “industria de masas” —y no digo meramente arte de masas: sino “industria de masas” (es decir, literalmente, “fábrica de masas”)—, parece algo tan terrorífico como irrevocable. Benjamin, a quien esto se le aparece meridianoamente claro, no duda que, a partir de ese momento histórico, sólo queda, en relación al arte, la decisión de quién, o qué programa, le instrumenta. Fascismo o comunismo, plantea él. Sin cerrar tanto el abanico —a dos formas de “ingeniería social” igualmente periclitadas hoy— el problema subyace: ¿significa eso que del arte, ya, sólo puede esperarse que sirva a la “producción de masa”, a la “organización de consenso” —y desde luego parece obvio que si tanto políticos como medios de masas coinciden en interesarse en el arte es exclusivamente por esto—?

Y si el arte aceptara que su destino histórico se resuelve en el seno de una “industria de la conciencia” —que determina su forma como una de “cultura de masas”, gracias a la mediación técnica que posibilita su “distribución” expandida a grandes superficies del tejido social—, entonces qué poder le restaría para resistir, para ejercer la fuerza de aquella “acción revolucionaria” —que le permitiría trastornar el resolverse de lo técnico



como explotación y calculabilidad (resolverse que es seguro en el seno de un orden del espíritu “industrializado”)—.

Ninguno: ningún poder, ninguna fuerza.

O, dicho de otra manera: ¿qué distinguiría entonces al arte de cualquier “industria del entretenimiento”, qué impediría que la lógica de su recepción social se sustrajera a la ley —por ejemplo a las leyes de modas y mercados— que decide su significación pública como “espectáculo”? Nada. Absolutamente nada.

Así: que donde se supone reside la mayor fuerza revolucionaria de la técnica —en la extensión de la recepción pública de las obras de arte— es justamente donde se efectúa su más siniestro efecto alienador.

Como en tantas otras cosas, es preciso liberar al arte “tecnológicamente democratizado” de sus bienintencionados predicadores. Cualquier alabanza de la técnica en relación al arte —realizada desde el fervor de la ampliación del receptor que procura— es pura demagogia populista. Y, sabido es: no hay fascismo que no brote de un populismo.

Peor todavía: cuando les da por defender —a los bienintencionados, digo— que la fuerza revolucionaria de lo técnico en el arte reside “en la interactividad” de una obra que posibilita al receptor no ser puramente “pasivo”. El argumento es tan simple, tan jesuítico, que no merece la pena ni esforzarse en refutarlo.

Probablemente, pocas obras ha habido tan idiotas —y aún idiotizantes— como éstas que reclaman un espectador moviendo palancas o tocando botoncitos. Aún cuando sólo fuera porque, a reverso, pretende dejar negado que la lectura —y la contemplación— siempre ha sido un proceso activo, productivo, incluso alucinatorio, es preciso precaverse también contra esta forma de santurronería.

Como sugiriera Paul de Man —y tantas veces se ha repetido—: “la dificultad de la lectura nunca debe ser menospreciada”.

En tanto señorea el universo de las formaciones de la conciencia para articularlas conforme a los intereses de una industria de la cultura, la técnica sólo sirve al propósito alienador de una u otra ingeniería de masas —reduciendo en ellas el poder del arte al papel de actor secundario de las industrias del entretenimiento—.

Sólo en tanto encuentre el modo de resistir a esa servidumbre liberará la técnica su energía emancipatoria.

Cuando, sin embargo, logra hacerlo, la energía que se libera en el hallazgo técnico es de una potencia tremenda, monstruosa, casi ilimitada. Es la potencia de lo que al advenir allí donde antes no estaba, obliga a cada partícula del universo entero a resituarse —una reacción aún más fuer-

te que toda la de fisión junta: un auténtico *big bang* del universo expandiéndose en *efecto mariposa*.

La potencia de su impacto en el sistema de los objetos es instantánea: como una oleada en todas direcciones —la técnica modifica y trastorna a cada instante el modo de darse el universo de los objetos, transfigurado en una sucesión infinita de fantasmagorías cuyo asentarse decide el *status quo* de cada tiempo, de cada época—.

En los órdenes de la conciencia, sin embargo, el efecto parece más lento. Pero esa lentitud es sólo apariencia, es sólo la lentitud aparente que lo instantáneo tiene para percibirse a sí mismo. O, digamos, la lentitud de lo que inevitablemente ocurre un instante más tarde, siempre en diferido.

En todo caso, hay una primera membrana porosa por la que el hallazgo técnico se hace determinación de los órdenes de la conciencia: en una era en que éstos se hallan sometidos a la estructuración masiva de los medios de masas —hecha posible por su definición técnica, precisamente— el pulso de ésta se escribe como “contrafirma” del destinatario, del receptor. Toda formación discursiva o práctica significativa lleva en su frente el marchamo de su transportista, de su distribuidor, de su “comunicador”. Antes de decirnos “éste es mi mensaje”, o acaso “éste es mi autor”, nos avisa: “por este canal vengo, a este receptor busco, este impacto genero...”

Los pocos rastros que en el mundo alcanzan los órdenes discursivos a dejar dependen, obviamente y en primera instancia, de la potencia del instrumento y la mediación técnica que a él les trae...

Hasta aquí, en todo caso, la calculabilidad de su efecto sobre el mundo histórico —la del efecto de lo técnico sobre las formaciones discursivas— pertenece todavía al orden de una economía industrializada: esperar de ellos algún efecto emancipatorio resultaría por tanto ilusorio. Es sólo a dejar las cosas como están a lo que esa gestión mediática de los órdenes discursivos sirve.

Pero, eso sí, con una lección que el universo técnico de las ingenierías sociales tiene ya bien aprendido: “es preciso que todo cambie, para que todo siga igual” —es su astuta divisa.

Y el periodismo cultural su indisputable —y mediocre— imperio.

Es por esto que el pretendido “pensar no técnicamente la técnica”, el pensarla “en su esencia”, es una pura ilusión. Pues el mayor efecto contemporáneo de la técnica no se produce sobre el sistema de los objetos, sino precisamente sobre el del pensamiento. No es la nuestra tanto época de altas tecnologías en el universo de los artefactos, cuanto en el de las industrias de la conciencia. La tecnología por excelencia de nuestro tiempo es la del pensamiento, la del cálculo, la de la información. A

su paso, el “pensar” mismo se ha convertido en tecnológico. A salvo de aquella retirada que Jünger denominaba “emboscadura”, cómo podría hoy pensarse “no técnicamente”. Esto es: fuera de un espacio de la expresión pública definido por la intervención de unos medios de comunicación de masas —ellos sí irrevocablemente constituidos en un orden “altamente tecnologizado”—.

Ocurre que, en todo caso, el espacio de lo técnico a que se refiere ese universo industrializado de la dimensión pública del pensamiento es, precisamente, el de los objetos.

O dicho de otra manera: que el orden de cosas a que sirve la disposición pública del pensamiento regulada por la industria de la conciencia es, precisamente eso: un orden de *cosas* —el estado de cosas presentemente existente—.

Es por esto que toda tecnologización del pensamiento es ideológica: no porque suponga servidumbre a una representación interesada de las ideas, sino porque supone servidumbre a una representación interesada del orden de las cosas —la de éstas, “tal y como son”—.

La ideología de un pensamiento tecnologizado no puede nunca ser otra que ésta: el realismo. A partir de hacerse evidente ello, importa poco ya decidir si la tecnologización de los universos de la conciencia permite representar el mundo tal y como es “en realidad”, o, más bien, producirlo como realidad segunda, inducida, generada —ambas cosas son, *en realidad*, una y la misma—.

Lo ideológico de un pensamiento habitante de su forma tecnológica —esto es, residente en el espacio dominado por una industria de la conciencia— es exactamente esto. No que ofrezca una visión deformada de lo real, sino que asume por entero el encargo de producir (o confundirnos respecto a) la única forma en que lo real puede a partir de entonces darse: *la que hay*.

Que el orden de las cosas repite el orden de las ideas es hipótesis que se verifica escalofriantemente cuando éste (el de las ideas) se cumple, precisamente, en un universo técnico. En la técnica, en efecto, el pensamiento se redondea como un inductor de realidad, pero el orden de las cosas a que esa inducción de realidad deja lugar es, exclusivamente, el de lo *ya real* y presentemente existente. Un pensamiento técnico es entonces, por necesidad, únicamente el afloramiento (en un orden de lenguaje) de un orden de cosas cumplido, cerrado.

En el pensamiento sometido a gestión técnica el mundo se dice entonces como lo que ya es, como presente—pasado, sin la mínima holgura cronológica que hubiera permitido abrir un juego de transformación, introducir la hipótesis de un juego de escritura de la voluntad del hombre en la historia.

Este es el carácter profundamente reaccionario con que lo técnico tiñe

al pensamiento cuando lo somete al dominio de su forma orgánica pública, industrial: que a su paso éste se convierte en mero testigo, obligadamente cómplice, de lo que hay.

La técnica es, sí, esa lengua muda de los objetos. Cuando habla desde ella, también el pensamiento se anula a sí mismo en la pura expresión de su implacable ley, sometido él mismo a cálculo, a fondo explotable.

La técnica sentencia esta expropiación del tiempo heurístico del pensamiento (su capacidad de especular sobre un otrosí, sobre un *alibi* pasado o anticipatorio). Es éste el dominio en que lo técnico se apropia, en “tiempo real”, de lo imaginariamente real de la totalidad del tiempo como tiempo vacío de la historia, como ahora pautado por la energía técnica.

Sustraído, sin embargo, a la formalización técnica que sentencia su devenir en el seno de una industria de masas, el pensamiento que se aproxima a la tensión que en la forma inscribe la determinación técnica se convierte en fuerza subversiva —de hecho se constituye como lo subversivo mismo en su esencia—.

No abandonándose a la sumisión que determina su forma tecnológica como forma depotenciada de expresión de un orden de cosas muerto —es decir: en el correr el riesgo del tensamiento técnico— el pensamiento se revela en su verdadera naturaleza alumbratoria, vidente. Se constituye en fuerza de tracción al mundo de auténtica novedad, narración inaugural, potencia de mito inagotada.

Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este régimen de “insumisión”, su resultado se llama: arte.

Es así que si el pensamiento toma por asalto a lo técnico y, confrontándolo, se impone resolver la tensión inédita —en la “forma”— que ello impone a la relación entre el orden de las cosas y el del discurso que lo regula, entonces el pensamiento alcanza la ocasión de expresarse con toda su fuerza, como potencia de apertura de mundos, como poética desocultación de aquello que vibra por advenir, como la capacidad de un atraer al mundo lo que aún no es, como expresión máxima entonces del dominio que la conciencia, ejercida como voluntad de poder, posee sobre el mundo, sobre el paisaje anonadado del ser.

Es por esto que un pensamiento que se inscribe en el espacio de lo inesperado técnico logrando ejercer el control de sí mismo —entregado sólo a su propio vértigo— corona un tremendo poder de subversión —es, de hecho, expresión de la esencia misma de lo subversivo—.



La naturaleza ambigua de lo técnico —su ser constelación escalofriante de dos poderes de dirección contraria: lo máximamente alienador y lo máximamente emancipatorio— se proyecta dondequiera lo técnico tiene incidencia sobre los órdenes del pensamiento: sea al nivel de su producción, sea al de su distribución, sea al de su recepción.

Al de su recepción: promueve una secularización del ritual en que ésta se produce, pero contrariamente: un empobrecimiento y desintensificación de la experiencia.

Al de su distribución: determina una amplificación vertiginosa de las redes; pero contrariamente: descualifica los contenidos de la información, banaliza su contenido, rebaja los niveles de definición de los productos que acceden a circular en ellas.

Queda por pensar todavía —pues es nítida la intuición de lo catastrófico del efecto que a los niveles de su producción tiene lo técnico sobre la del pensamiento— dónde se sitúa lo positivo del impacto que sobre la producción del pensamiento posee todavía lo técnico. ¿Qué es lo que fuerza que éste haya de ser, a propósito de una reflexión sobre lo técnico, precisamente *el último pensamiento*?

Lo reaccionario del pensamiento se da allí donde un orden del discurso se aplica a estabilizar un orden de las cosas, allí donde asienta una jerarquización dada del espacio de la representación.

Allí donde su forma de darse es ratificación y expresión pura de un orden establecido, tensión estática de una forma generalizada de organización despótica de los mundos de vida que asienta su imperialismo, merced a la mediación de las formaciones del espíritu objetivo, en todo orden humano.

El pensamiento que, tentado por el abismo de lo técnico, acierta a contener el vértigo, logra mirar de frente al lugar en que ese castillo de naipes asienta su piedra angular. Y si se abandona entonces a su extremo potencial, consigue lanzar su suave soplo precisamente allí sobre ese lugar donde el espejismo, como muro de Jericó, se derrumba al paso de su estremecedor canto triunfal.


Lo técnico le dice entonces al pensamiento: justo aquí, no llegabas. Y el pensamiento se lanza a su propio abismo, susurrándole al mundo: sígueme.

Sobre la forma que expresa una cierta organización del discurso —y ésta un asentamiento epocal de un orden de las cosas— la presión que lo técnico ejerce efectúa un efecto subversivo: él trastorna ese orden y le revela pura arbitrariedad contingente. Otro mundo posible reclama en esa tensión llegar —y toda la economía de la representación se revela en su inconsistencia, en su extrema inestabilidad—.

El canto que entona el pensamiento atraído a ése su propio vértigo —en lo técnico— dice: nuevo relato, nuevo mito, potencia inaugural de otro absoluto orden del discurso, de otra radicalmente distinta posibilidad de darse el mundo, de otro completo orden de civilidad, de otra economía del ser...

Extremo —aunque apenas instantáneo, del orden de la fulminación— poder simbólico del pensamiento liberado a la fuerza de su potencial puro, allí donde se resiste a la sumisión del orden presentemente existente. Allí donde se entrega al cumplimiento de su más alto y terrible destino —el nuestro—.

[Este ensayo ha estado disponible en la Web primero en <http://aleph-arts.org/pens/arttec.html> y luego en el libro de José Luis Brea *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca. Editorial Centro de Arte de Salamanca, 2002. Editado también en PDF el 27 de octubre de 2002.]



V I L É M

F L U S S E R

S O B R E

A R T E ,

A P A R A T O S

Y

F U N C I O N A R I O S

INTRODUCCIÓN Y TRADUCCIONES DE
CLAUDIA KOZAK

Vilém Flusser fue un pensador al mismo tiempo consistente y errático. Combinó la precisión conceptual y el vagabundeo genérico y estilístico. Si en *Una filosofía de la fotografía*¹ por ejemplo — para tomar el caso de su libro quizá más conocido— presenta un desarrollo pautado en pasos escalonados para dar con su argumentación filosófica, en otros casos ficcionaliza la argumentación o recurre al *divertimento* —como en su “Diálogo Espiritual-Edificante”, cuya escena transcurre en *Crysler Building/New York, esquina siglo XX* y cuyos personajes son: Espíritu del Tiempo, Espíritu Científico, Espíritu Santo, Espíritu de Cerdo²; o en el discurso pronunciado por Mesa Redonda, vocera del grupo de trabajo a quien el Supremo Consejo Revolucionario [de los Objetos] da la tarea de redactar una Declaración de los Derechos Objetivos, en su texto “Animación Cultural”³—. Si no fuera porque, como tejido en filigrana, la mayor parte de sus textos “esconden” un cuerpo compacto de preocupaciones temáticas —el lenguaje, la comunicación humana, la libertad en el contexto de las sociedades posindustriales— podríamos arriesgar incluso que el vagabundeo fue también temático: para algunos de sus lectores Flusser fue, ante todo, un filósofo del lenguaje; para otros, un fenomenólogo de la vida cotidiana; para otros más, un exponente destacado, antes de tiempo incluso, de una nueva ciencia mediológica. Escribió sobre los nuevos medios de producción de imágenes técnicas, es cierto, pero también escribió sobre la escri-



tura y el lenguaje verbal como producción de realidad; escribió sobre la naturaleza y sobre las cosas —los objetos—; escribió sobre Dios y sobre el Diablo⁴.

Podría afirmarse también que consistencia y errancia son, en el caso de Flusser, productos del lenguaje —y del lenguaje de su tiempo—. Judío nacido en Praga en 1920, que en 1939 se exilia primero en Inglaterra y a partir de 1940 en Brasil, donde vivirá más de treinta años, para retornar a Europa a comienzos de los 70 —fija su residencia en Francia— y morir el 21 de noviembre de 1991 en un accidente automovilístico en Praga, ciudad a la que había vuelto por primera vez desde su exilio para dictar una conferencia.

Vilém Flusser escribía sobre todo en alemán, portugués e inglés, pero su lengua materna era el checo, y se traducía a sí mismo en una o varias direcciones. La traducción misma fue objeto asiduo de sus reflexiones, objeto casi paradigmático puesto que aún como pocos objetos en sí mismo consistencia y errancia, palabra *justa* y desplazamiento. El camino etimológico, también, estuvo con frecuencia presente en sus escritos: esa deriva en búsqueda siempre incompleta de precisión. Dicho con menos solemnidad y a partir de su propia broma, Flusser *hablaba checo en varios idiomas*⁵.

En castellano son pocos los textos disponibles de una muy vasta producción. Además de las versiones mexicana y española de *(Por) una filosofía de la fotografía*, se ha traducido en España *Los gestos: fenomenología y comunicación* y la colección póstuma de ensayos *Filosofía del diseño: la forma de las cosas*⁶. En Chile, Breno Onetto tradujo los artículos “¿Qué es la comunicación?”, “La sociedad alfanumérica” e “Ironía”⁷; en la Argentina se publicaron los artículos “La apariencia digital”, “Palabras clave/Imágenes clave” (diálogo de Harun Farocki con Vilém Flusser), “De la dermatología de Job” y “Ensayos”⁸. Y eso es todo, o casi todo. Pero el nombre de Flusser aparece cada vez más recurrentemente, en especial en los estudios sobre comunicación, arte y tecnología. En Europa y los Estados Unidos, sobre todo; en Brasil, por supuesto, y en la Web.

Se dice por allí de Flusser que es el “nuevo Benjamin” y —más allá del facilismo que pudiera estar contenido en una formulación de ese tipo— ciertamente hay algunos motivos para la comparación (así como muchos otros que la invalidarían). Entre los tópicos comunes a ambos, se cuentan no sólo el más obvio de su interés por los nuevos medios de “reproducción técnica”, sino una teoría del conocimiento de origen lingüístico —el interés por la traducción también les fue común—, y quizá una teoría del tiempo y de la historia con elementos vagamente semejantes —para ambos el tiempo histórico es el tiempo lineal del “progreso” que, al decir

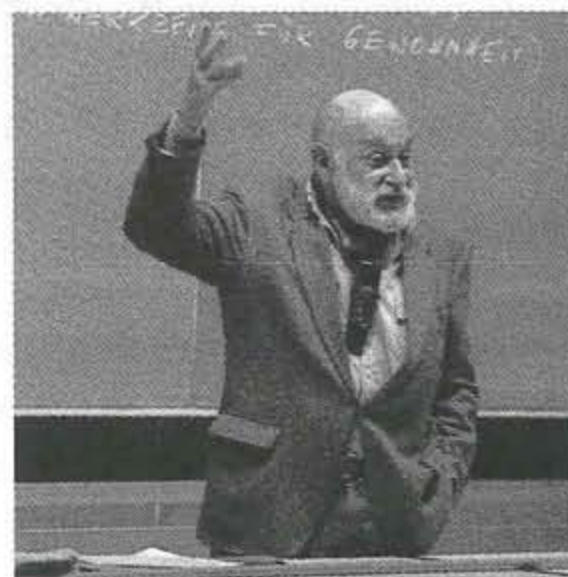
de Benjamin “acumula ruina sobre ruina”, pero que para Flusser es “diabólico” en un sentido más positivo que negativo (y allí se acaba la analogía)—. Hay sí, en los escritos de ambos pensadores algo que permite las lecturas sesgadas, parciales. Un Benjamin y un Flusser para cada gusto, tal vez, efecto de la compleja ambivalencia respecto de algunas cuestiones; la de la técnica, entre ellas. Así, no debería sorprender entonces que un crítico como Arlindo Machado⁹ cuestione el determinismo tecnológico “apocalíptico” que puede leerse en la tríada “aparato-funcionario-programa” que Flusser postula como clave de comprensión no sólo del funcionamiento de las imágenes técnicas producidas por los nuevos medios de comunicación, sino del funcionamiento de la sociedad occidental toda al menos desde comienzos del siglo XX. Como no debería sorprender tampoco que sostengamos aquí, a la luz de los textos que traducimos ahora, que Flusser intenta una y otra vez, sobre todo al final de cada texto, escapar de ese determinismo tecnológico que lo comprime porque, como humanista que es en el fondo, no deja de hacer de la libertad su tema. Junto con el determinismo tecnológico “apocalíptico” —todos estamos incluidos en al lógica de los aparatos— existen también las utopías tecnológicas flusserianas. Él mismo se encarga de señalarlas en sus propios textos. Probablemente, no haya que buscar la síntesis entre ambas perspectivas.

El texto que Flusser publicó en 1983 acerca de la fotografía, que de alguna manera lo catapultó a la “fama”, y que postuló el meollo de su teoría de la imagen técnica como ontológicamente diversa respecto de la imagen tradicional y modelo del funcionamiento de la sociedades posindustriales, tenía al menos un antecedente importante publicado más de veinte años antes. Se titula “Del funcionario” y está incluido en el libro *Da Religiosidade. A literatura e o senso da realidade* publicado en Brasil en 1967. Su objeto no es estrictamente la fotografía, de hecho, el ejemplo es más bien la computadora —cintas magnéticas y tarjetas perforadas mediante— pero el horizonte sobre el que se recorta es la literatura, más precisamente, la obra de Kafka, como no podía ser de otro modo, quizá, para un judío checo en el exilio que quisiera hablar del rango de determinación y libertad al interior de una sociedad pre-programada. “Del funcionario” es entonces el primero de la serie aquí traducida. Le siguen, en orden cronológico, “Creación científica y artística” y “Arte vivo”. Atravesando la serie, incluimos en forma fragmentada extractos de *Filosofía da caixa preta*, en traducción directa de esa versión en portugués de su *filosofía de la fotografía*, de modo de hilar un diálogo entre el texto más conocido y los hasta aquí inéditos en castellano.



Es un lugar común [decir] que la mente humana no consigue acompañar al progreso. Abundan ejemplos de esta afirmación. Los ingenios nucleares transfirieron las guerras del campo de la política internacional al campo del Apocalipsis, y la política internacional es incapaz de asimilar ese hecho. El desarrollo de la capacidad productiva de la industria y de la agricultura es tal que un único país (por ejemplo los Estados Unidos) podría abastecer en un futuro próximo a toda la humanidad, y los economistas siguen presos de la mentalidad de la escasez de productos. Los medios de comunicación están eliminando distancias, y todo un continente (África) está siendo fragmentado anacrónicamente en estados "soberanos". Ya existen métodos mecánicos y químicos que pueden provocar cualquier estado psíquico, inclusive la "felicidad" (por ejemplo, la propaganda subliminal y la mezcalina), y casi nadie se está dando cuenta de ese hecho terrible. La física nuclear abrió fuentes inagotables de energía y transformó el trabajo físico en mercancía tan barata como el aire, y la sociología aún no vislumbra el fin del *homo faber*. La cibernética y la electrónica están produciendo computadoras que disponen de una memoria y de una capacidad de planeamiento infinitamente superior a la humana, y la pedagogía ignora ese hecho. El automatismo sustituye a la automatización y elimina el factor humano tanto del sector productivo como del administrativo, y las virtudes "laboriosas" humanas, como "aplicación" e "iniciativa" continúan valorándose en forma positiva. En síntesis: la mente humana es incapaz de comprender (y mucho menos de aprovechar) el progreso que ella misma desencadenó tan livianamente.

Lo que falta, en efecto, es una visión abarcadora de la escena actual, a partir de la cual pueda ser hecho un análisis más minucioso de nuestra situación. Lo que falta es una distancia irónica que eleve la mente contempladora por encima de la turbulencia de los acontecimientos. Lo que falta es una filosofía. Puede objetarse que el existencialismo es una filosofía en ese sentido, ya que intenta analizar diversos aspectos de la situación en la que nos encontramos. El presente artículo dará un ejemplo, fundamental desde mi punto de vista, de la insuficiencia de los análisis hasta ahora ensayados. Para el existencialismo la situación humana tiene la siguiente forma: el hombre está lanzado en medio de su circunstancia; esa circunstancia forma su horizonte y consiste de objetos y de otros hombres. Defenderé la



tesis de que esa forma de la situación no se aplica a un nuevo tipo de situación que se está volviendo cada vez más frecuente. En ese nuevo tipo el centro está ocupado por el aparato, y el horizonte está constituido de funcionarios que funcionan en función del aparato. Me resisto a designar al funcionario con el término "hombre", ya que se trata de un nuevo tipo de ser que está surgiendo.

Describiré la situación para tratar después de interpretarla. En el centro tenemos un aparato, por ejemplo, una computadora, o una máquina automática de tipo material (torno) o ideal (una repartición de un aparato administrativo). El aparato funciona. No pretendo detenerme en el concepto de función, ya que esto significaría un desvío tal vez poco agradable por el terreno de la matemática. Diré sólo que funcionar es un proceso en el cual varían los valores de las entidades empleadas en el funcionamiento. Intentaré elucidar el significado de esa frase un poco difícil más adelante. El funcionamiento del aparato es un movimiento de las partes del aparato. En el caso de la computadora, por ejemplo, es un movimiento de partículas eléctricas, de cintas magnéticas, de tarjetas perforadas y de entidades que llamé "funcionarios" en el título de este artículo. En el caso del torno se mueven los engranajes, las palancas y los funcionarios. En el caso del aparato administrativo se mueven papeles, equipamientos y funcionarios en el proceso de funcionamiento. Ese movimiento del aparato es circular, si es visto desde adentro, y lineal, si es visto desde afuera. Visto desde la tarjeta perforada, o desde la rueda del engranaje, o desde el papel oficio, o desde el funcionario, el aparato es un sistema cerrado que gira sobre sí mismo. Visto desde afuera, el aparato se presenta como un vórtice dentro del cual se precipitan estadísticas, o barras de hierro, o dinero, y del cual salen a borbotones informaciones, o tornillos, o proyectos para las autopistas. Visto desde afuera, entonces, el aparato no deja de ser una función de un súper-aparato. Pero es justamente esa visión desde afuera lo que el funcionario nunca podrá alcanzar, esto es, si fuera un funcionario perfecto. Está enteramente englobado por la situación, y no puede superarla. Se mueve y actúa en

función del aparato. Superar una situación es una característica del hombre. Es en este sentido que decimos que el hombre "existe", esto es, "ek-siste" (supera). El funcionario no existe en ese sentido del término. Es por eso que me resistí a llamarlo hombre. Para el funcionario perfecto el aparato tiene plena autonomía. Es un sistema cerrado sobre sí mismo. No se puede hablar de la "finalidad del aparato" desde el punto de vista del funcionario, porque la finalidad del aparato está más allá de la situación, por tanto, en lo trascendente. Para el funcionario la pregunta por la finalidad del aparato en función del cual él funciona es una pregunta metafísica en



el sentido peyorativo del término. Carece de significado.

En consecuencia, los movimientos de los funcionarios (aquellos que podemos llamar "vida de funcionario") están caracterizados por la circularidad. La vida del funcionario gira en círculos alrededor del aparato. Es el eterno retorno de lo siempre igual, pero que no es totalmente eterno porque el funcionario presentará, después de algunos miles de ciclos, fallas en su funcionamiento. Es el cansancio del material que hace que el funcionario sea "alojado", esto es, relegado, en una situación sin centro. En esa situación, el funcionario da todavía algunas vueltas "en punto muerto", para después dejar de funcionar definitivamente.

Los círculos que el funcionario describe alrededor del aparato varían en cuanto a la frecuencia de la rotación y en cuanto al radio que los separa del centro. Un funcionario bien integrado en el aparato gira con frecuencia y proximidad crecientes en torno del aparato. El funcionario "avanza" y "progresará". Su progreso varía en función del aparato y, en la medida en que avanza, aumenta su valor en el conjunto del funcionamiento. Éste es el significado de la frase un poco difícil que prometí elucidar cuando hablé de función como concepto. La frecuencia y el diámetro de los círculos alrededor

del aparato son la medida de los valores del funcionario: son su norma. Los valores que no se adaptan a esa norma no serán admitidos, ni percibidos. La meta del movimiento del funcionario (que llamé un tanto eufemísticamente "vida") es el círculo más estrecho. Funcionarios que giran en círculos estrechos y a altas frecuencias, esto es, funcionarios que frecuentan círculos en la proximidad inmediata del aparato son funcionarios plenamente realizados. Si el aparato fuera muy grande, y el número de funcionarios muy elevado, pocos funcionarios estarán tan bien adaptados al punto de poder realizarse enteramente. Esos pocos (por ejemplo, presidentes de aparatos administrativos comerciales o políticos) serán confundidos por el resto con el aparato mismo. Pero se

LA IMAGEN TÉCNICA

Se trata de una imagen producida por aparatos. Los aparatos son productos de la técnica que, a su vez, es texto científico aplicado. Las imágenes técnicas son, por lo tanto, producto indirecto de textos —lo que les confiere una posición histórica y ontológica diferente a la de las imágenes tradicionales—. Históricamente, las imágenes tradicionales preceden a los textos, por miles de años, y las imágenes técnicas suceden a textos altamente evolucionados. Ontológicamente, la imagen tradicional es abstracción en primer grado: abstrae dos dimensiones del fenómeno concreto; la imagen técnica es abstracción de tercer grado; abstrae una de las dimensiones de la imagen tradicional para dar como resultado los textos (abstracción de segundo grado); después, reconstituye la dimensión abstraída, para dar como resultado nuevamente una imagen. Históricamente las imágenes tradicionales son pre-históricas; las imágenes técnicas son pos-históricas.

En el caso de las imágenes tradicionales, es fácil verificar que se trata de símbolos: hay un agente humano (pintor, diseñador) que se coloca entre ellas y su significado. Este agente humano elabora símbolos "en su cabeza", los transfiere a la mano que sostiene el pincel y, de allí, a la superficie de la imagen. La codificación se procesa "en la cabeza" del agente. En el caso de las imágenes técnicas, la situación es menos evidente. Por cierto, hay también un factor que se interpone (entre ellas y su significado): un aparato y un agente humano que lo manipula (fotógrafo, cineasta). Pero ese complejo "aparato-operador" parece no interrumpir el eslabón entre la imagen y su significado. Por el contrario, parece ser el canal el que liga la imagen y su significado. Esto, porque el complejo "aparato-operador" es demasiado complicado para que pueda ser penetrado: es caja negra y lo que se ve es sólo el *input* y el *output*. Quien ve *input* y *output* ve el canal y no el proceso codificador que sucede al interior de la caja negra. Toda crítica de la imagen técnica debe buscar el blanqueamiento de esa caja. Dada la dificultad de la tarea, somos analfabetos en relación con las imágenes técnicas. No sabemos cómo descifrarlas.

[Fragmento de Vilem Flusser, *Filosofía da caixa preta*. Rio de Janeiro, Relime-Dumará, 2002. Traducción directa del portugués.

trata de una ilusión óptica creada por la distancia, ya que el funcionario jamás se confunde con el aparato. Por su definición ontológica misma el funcionario ejerce una función, esto es: el funcionario es una propiedad, un atributo del aparato. El funcionario no tiene propiedad, él es una propiedad. Como la propiedad nunca se confunde con la sustancia, el funcionario no se confunde con el aparato. El progreso del funcionario reside justamente en eso: volverse progresivamente en una propiedad más valiosa.

El método del progreso del funcionario es su adaptación al aparato. Hay varias formas de adaptación, pero mencionaré sólo una: la de la especialización progresiva. En ella el funcionario se adapta a una parte específica del

EL APARATO

Las imágenes técnicas son producidas por aparatos. El aparato fotográfico puede servir de modelo para todos los demás aparatos característicos de la actualidad y del futuro inmediato. Analizarlo es un método eficaz para captar lo esencial de todos los aparatos, desde los gigantescos (como los administrativos) hasta los minúsculos (como los *chips*), que se instalan por todas partes. (...) Intentar definir a los aparatos es intentar elaborar categorías apropiadas a la cultura posindustrial que está surgiendo.

Si consideramos el aparato fotográfico bajo esa perspectiva, constataremos que lo que lo caracteriza es estar programado. Las superficies simbólicas que produce están, de alguna forma, inscriptas previamente ("programadas", "pre-escritas") por aquellos que las produjeron. Las fotografías son realizaciones de algunas de las potencialidades inscriptas en el aparato. El número de potencialidades es grande, pero limitado: es la suma de todas las fotografías fotografiadas por ese aparato. Por cada fotografía realizada, disminuye el número de potencialidades aumentando el número de realizaciones: el programa se va agotando y el universo fotográfico se va realizando. El fotógrafo actúa en pos del agotamiento del programa y en pos de la realización del universo fotográfico. Como el programa es muy "rico" el fotógrafo se esfuerza en descubrir potencialidades ignoradas. El fotógrafo manipula el aparato, lo palpa, mira por dentro y a través de él, a fin de descubrir siempre nuevas potencialidades. Su interés está concentrado en el aparato y el mundo allí afuera sólo le interesa en función del programa. No está empeñado en modificar el mundo, sino en obligar al aparato a revelar sus potencialidades. El fotógrafo no trabaja con el aparato, sino que juega con él. Su actividad evoca a la del ajedrecista: éste también intenta movidas "nuevas", a fin de realizar una de las virtualidades ocultas en el programa del juego. Y tal comparación facilita la definición que intentamos formular.

El aparato es un juguete y no un instrumento en el sentido tradicional. Y el hombre que lo manipula no es un trabajador, sino un jugador: ya no más *homo faber*, sino *homo ludens*. Y ese hombre no juega con su juguete, sino contra él. Intenta agotar el programa. Como si dijéramos: penetra el aparato a fin de descubrirle las mañas. De manera que el "funcionario" no se encuentra rodeado de instrumentos (como el artesano pre-industrial), ni está sometido a la máquina (como el proletario industrial) sino que se encuentra en el interior del aparato. Se trata de una función nueva por la cual el hombre no es ni constante ni variable sino que está amalgamado de forma indeleble al aparato. En toda función de aparatos, funcionario y aparato se confunden.

[Fragmento de Vilem Flusser, *Filosofía da caixa preta*. Rio de Janeiro, Relime-Dumará, 2002. Traducción directa del portugués.]

aparato. Con esa adaptación el funcionario adquiere un papel específico en el conjunto de procesos de funcionamiento, esto es, algo que se parece, de lejos, a una persona. El especialista es un funcionario valioso, porque se

asemeja a una persona, y se destaca así del anonimato.

Surge, en la situación que describí, el problema de la libertad, esto es, el problema de escoger entre alternativas. Es obvio que el funcionario no puede escoger, ya que es propiedad del aparato. Pero está en actividad, "funciona", y por lo tanto da la impresión y crea la ilusión de tomar decisiones, especialmente porque todavía estamos atrasados y confundimos funcionario con hombre. Y los "altos" funcionarios, en especial, crean en nosotros la ilusión de que se mueven con libertad. Pero sus movimientos sólo expresan la "voluntad" del aparato. Esa "voluntad" del aparato es la realización automática del proyecto, de acuerdo con el cual los aparatos fueron proyectados. No se trata de "voluntad" en el sentido humano del término. Es por eso que las decisiones del funcionario son, necesariamente, inhumanas. El aparato y su propiedad, el funcionario, no pueden ser juzgados con normas humanas, ya que se trata de un nuevo tipo de ser en actividad.

La situación que intenté esbozar es ideal. Todavía no fueron producidos aparatos autónomos ni funcionarios perfectos. Los aparatos más autónomos de la actualidad todavía exigen un factor humano para darles impulso y para programarlos. Y los funcionarios más perfectos de la actualidad todavía conservan vestigios de humanidad. Pero es obvio que los aparatos autónomos son perfectamente realizables y que serán realizados por la propia fuerza del progreso, el cual es, en última instancia, un aparato en búsqueda automática de autonomía. Y es igualmente obvio que serán producidos funcionarios perfectos, ya que los vestigios de humanidad que todavía conservan obstruyen su funcionamiento. La situación que describí es ideal, pero será consumada en breve. La transformación total de aquello que todavía es naturaleza y sociedad en el aparato, y la trans-



formación total de aquello que todavía es humanidad en el funcionario, es una cuestión de tiempo. Aliada a otros factores, algunos de los cuales mencioné en el primer párrafo del presente artículo, modificará por completo la escena del mundo. Creo que es preciso encarar ese hecho. *El Proceso*, de Kafka, describe un estadio un poco más avanzado del proceso de transformación que tengo en mente. En ese estadio el aparato ya es omnipresente, pero su funcionamiento todavía falla. Y la humanidad ya se transformó en funcionalismo, pero K. todavía conserva vestigios de humano. Será por lo tanto triturado, automática e inhumanamente, por el engranaje del aparato. Y encuentra justo que así sea, porque ya no consigue trascender al aparato. Pero la sensación que nos invade al contemplar al aparato y su funcionamiento es la sensación de lo absurdo. Todavía nos rebelamos (y no nos rendimos como K.) porque todavía somos parcialmente humanos, y todavía tenemos parcialmente personalidad. Con esas propiedades que todavía tenemos, aún conseguimos trascender precariamente la situación en la cual fuimos arrojados. Todavía "existimos" parcial y precariamente. Dada esa forma de ser que todavía tenemos, podemos aún hacer filosofía. Y hay una esperanza en esa capacidad nuestra. Podemos, a través de la filosofía, superar la autonomía y el automatismo del progreso y, desde afuera, influir tal vez en su rumbo. No sé si aún podemos hacerlo, pero al menos sí intentarlo. Para que nuestra tentativa tenga sentido, es necesario que sepamos, al menos aproximadamente, qué rumbo queremos que tome el progreso. Es necesario que tengamos valores. El existencialismo falló, a mi entender, doblemente. No consiguió trascender la situación, y no consiguió formular valores. Nosotros, en Brasil, estamos en ese sentido en una situación privilegiada. Somos "subdesarrollados". El progreso, cuyos aspectos apuntando al aparato y al funcionario traté de esbozar, está aquí atrasado. Estamos en una situación trascendente por la mera posición geográfica que ocupamos. No es una transcendencia de las más elegantes, pero sirve como punto de partida. Podemos por lo tanto contribuir, tal vez significativamente, a la elaboración de una filosofía que formule valores y marque rumbos al progreso.

C REACCIÓN CIENTÍFICA Y ARTÍSTICA¹¹

La crisis de la ciencia moderna (Husserl) es, en el fondo, crisis del conocimiento moderno. La meta de la ciencia moderna es el conocimiento "objetivo". Tal meta se va revelando intangible e indeseable. En tanto la meta sea ésa, la ciencia será la fuente preferencial

del conocimiento. Todas las demás formas disciplinares (arte, política, filosofía, religión) proveen conocimientos menos objetivos. Ésta es la razón por la que, durante la Edad Moderna, todas esas disciplinas se esfuerzan, en vano, por "cientificarse". Pero, abandonada la meta de la objetividad, todas las disciplinas pasarán a ser fuentes equivalentes de conocimiento. La equivalencia y la complementariedad del conocimiento científico y artístico es el tema a discutir.

La ciencia moderna se inicia por la reformulación del concepto de "teoría". Para los griegos, "teoría" es visión de formas "dadas", inmutables: las ideas almacenadas en lo trascendente. Para los griegos "praxis" es la aplicación de las formas teóricamente vistas sobre las apariencias del mundo. No hay pues divorcio entre teoría y praxis, entre *episteme* y *techné*. El "cientista" confía la forma por él vista al "artista", para que éste la aplique. Que imprima la forma del zapato, vista por el "cientista", sobre el cuero. No hay divorcio entre "ciencia" y filosofía. Las formas vistas son sabiduría. Tampoco entre "ciencia" y religión. Las formas vistas son "dioses" (son eternas).

Para la ciencia moderna (la ciencia *sensu stricto*), "teoría" ya no es la visión de formas "dadas", sino creación de formas "hechas". Las formas dejan de ser "ideas" y pasan a ser "modelos". La ciencia crea modelos a fin de captar las apariencias, explicarlas y alterarlas. De ese modo, surge la dialéctica entre forma y apariencia, teoría y observación; las teorías están hechas para permitir la observación, y la observación está hecha para permitir la elaboración de nuevas teorías. Tal dialéctica es el método de la ciencia moderna. Su extraordinaria dinámica se debe al hecho de que las observaciones se realizan, no para comprobar, sino para refutar teorías. De ese modo, surgen siempre nuevas teorías y la dinámica del "progreso", ese concepto que no tiene sentido antes de la Edad Moderna.

Tal reformulación de la "teoría" da como consecuencia la técnica: toda nueva teoría exige una nueva praxis (técnica), y toda nueva técnica provoca una nueva teoría. Y esto implica una curiosa reformulación del concepto de "arte". Surge un tipo de praxis, jamás vista antes, que no participa directamente de la dialéctica "ciencia-técnica" y que consiste en la creación de formas "estéticas", esto es: vivenciadas. Tales formas no tienen valor epistemológico en el sentido científico del término. Tal "arte moderno" es, entonces, eliminado de la corriente del progreso y, aunque ideológicamente glorificado, es efectivamente expulsado de la vida cotidiana y encerrado en un gueto. La función tradicional del arte, la de imprimir formas teóricas sobre las apariencias es asumida en consecuencia por la técnica.

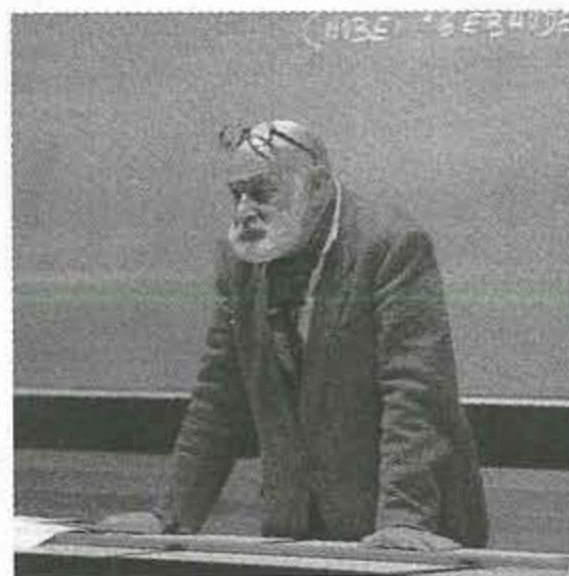
Simultáneamente el concepto de "filosofía" se va reformulando. Si ya no hay "formas inmutables" a ser contempladas, la filosofía pasa lentamente a ser mera teoría de las teorías científicas, un metadiscurso cada vez más abstracto. En cuanto a la religión, ésta termina siendo o expresión de ideologías "pre-científicas", o de preocupaciones existenciales, sobre

todo de la muerte. Incluso hablaré del impacto de la ciencia moderna sobre la política, la ética, en suma, sobre la vida cotidiana.

La teoría moderna, la creación de modelos captadores de apariencias, reposa sobre una hipótesis no siempre claramente concientizada. El hombre sería capaz de trascender las apariencias, de verlas desde "afuera", "objetivamente". Pero es preciso constatar que los modelos creados en tal trascendencia tienen la estructura de la razón humana: la de la lógica y de la matemática, y no son "trans-humanos". Para poder dar el salto rumbo a tal curiosa trascendencia, el aprendiz de científico debe pasar por una especie de iniciación, una especie de catarsis. Debe purificarse de valores, sean políticos, éticos o estéticos, y conservar sólo su "razón pura". Así, los modelos teóricos que vaya a crear serán "conocimiento objetivo", exento de preconcepciones. Conocimiento *wertfrei* = exento de valores. Los modelos de la teoría científica estarán "encima" de la ética, de la política, del arte, en suma, "encima" del mundo que pretenden captar para conocerlo y alterarlo.

La crisis de la ciencia moderna es consecuencia de la doble crítica a tal hipótesis ontológica no siempre concientizada. 1. Tal trascendencia "objetiva" es imposible. No importa lo que haga el hombre [en contrario]; incluso cuando conoce, continúa preso de su mundo. Esto es: preso de sus valores. Los modelos de la teoría científica no están exentos de valores, sino que son modelos que se pretenden exentos de valores, por lo tanto son, en sí mismos, valores. Esto es: valorizan la "razón pura". Más aún, sobrevaloran a la razón "pura". Lo que prevén no es "conocimiento trascendente, objetivo" sino conocimiento parcial, relativo a determinado punto de vista. Por ejemplo: los objetos pesados no caen "objetivamente" con aceleración geométrica, pero lo hacen desde el punto de vista de la razón estructurada matemáticamente. La objetividad no es alcanzable por el hombre. 2. Tal curiosa objetividad no sería deseable, si fuese posible. Los científicos no son súper-hombres, sino gente amputada de valores, gente *con handicap*, infra-hombres. Su conocimiento extra-ético, extra-político, extraestético es, en realidad, conocimiento des-eticizado, des-politizado, anestético, conocimiento trunco y, por tanto, en ese sentido, falso. Lleva a abstracciones cada vez más exentas, no de valores, sino de sentido. El universo de las ciencias teóricas es cada vez más un universo "vacío", y las alteraciones operadas por la técnica son cada vez más absurdas. En otras palabras: si la ciencia y la técnica funcionan, son infra-humanas, y si son humanas, no funcionan. De ese modo, la búsqueda de la objetividad se va revelando simultáneamente error y crimen.

Quien dice que el hombre está siempre en el mundo está diciendo que



el hombre está siempre con otros hombres. Que todo lo que va conociendo, vivenciando y valorando es conocido, vivenciado y valorado gracias a otros, en conjunto con otros y para otros. Hasta los conocimientos, vivencias y valores más solitarios. El conocimiento científico se quiere conocimiento trascendente del tipo del de un dios solitario que tiene visión objetiva. Si tal conocimiento fuese posible (lo que no es el caso), sería un conocimiento absurdo. Todo conocimiento humano, para ser conocimiento, debe ser intersubjetivo. La objetividad y la subjetividad

(ciencia y arte de acuerdo al significado moderno de los términos) no dejan de ser horizontes abstractos de la relación concreta que es el conocimiento intersubjetivo. En otras palabras: todo conocimiento es concretamente político, y la ciencia y el arte modernos no dejan de ser dos avenidas de acceso a tal concreción. Ciencia y arte se concretizan políticamente.

La política es el campo concreto de interrelaciones humanas en el cual ciencia y arte (objetividad y subjetividad) se superponen entre sí a fin de producir conocimiento concreto, intersubjetivo. Por lo tanto, política no es ni ciencia ni arte sino ambas cosas y más aún que ambas cosas. El divorcio entre ciencia y arte, tan característico de la Modernidad, destruyó el campo político, tal como existió en la Edad Media y en la Antigüedad. La ciencia moderna despolitizó la vida con su pretensión de objetividad, lo mismo que el arte moderno con su (no menos pretendida) subjetividad. Lo que quedó en el espacio político son teorías pseudocientíficas y expresiones de emociones pseudoestéticas, por lo tanto, políticas en un sentido peligrosamente sub-humano. La política en su significado plenamente humano (la polis clásica y la catolicidad medieval) se perdió. Se perdió el sentido de con-vivencia, de co-conocimiento, de co-valoración, en suma: el sentido de la vida.

La tendencia actual en Europa y los Estados Unidos de exceder el divorcio entre ciencia y arte no es, entonces, mero compromiso epistemológico o estético, sino compromiso con una nueva sociedad. No sólo el intento de superar la crisis de la ciencia y del arte, sino también la crisis de la sociedad. Liberar al arte de su gueto o hacer que sustituya a la técnica, y liberar a la ciencia de su crisis epistemológica al abrirla a su momento estético, es también y sobre todo, liberar a la sociedad del peligro de la tecnocracia y abrir el campo para nuevas formas políticas insospechadas.

No discutiré el nebuloso término de *creación*, pero recordaré el *approach* informático que sugiere que la información nueva es creada por la introducción de ruidos en informaciones redundantes. Esto es: lo nuevo se crea al abrirse lo viejo a lo todavía no articulado. En este sentido, no hay diferencia entre la creación en ciencia y en arte. Los cien-



tíficos siempre han estado abiertos a vivencias no articuladas y los artistas a conocimientos no articulados. Toda creación científica es “obra de arte”, toda creación artística es “articulación de conocimiento”. Por ejemplo: es fácil mostrar la vivencia barroca en el sistema de Newton, la romántica en el sistema de Darwin, la geometría perspectivista en las pinturas renacentistas y la matemática de conjuntos en la composición de Schoenberg. Es necesario llevar al nivel de la conciencia tal conexión subterránea que siempre ha unido ciencia y arte. Esa conexión interrumpida entre vivencia y conocimiento debe ser hecha consciente si queremos tener vivencias y conocimientos plenamente humanos, esto es, políticos, intersubjetivos.

Romper las barreras entre ciencia y arte, hacer que las facultades de ciencias y las escuelas de arte se confundan, significa abolir la técnica en su sentido moderno. Técnica será nuevamente sinónimo de arte, como lo fue antes de la Edad Moderna; tecnología será sinónimo de estética, y el peligro de la tecnocracia habrá sido conjurado. Porque la creación de nuevas formas y su aplicación al mundo volverán a ser lo que siempre fueron antes de la Edad Moderna: creación y aplicación de formas vivenciadas, conocidas y valoradas. Cuando los técnicos sean artistas, y los artistas, técnicos, el discurso científico pasará a estar informado por las vivencias, el quehacer artístico por las teorías científicas, y todo, teoría y praxis, será informado por los valores ético-políticos de la sociedad, como lo era antes de la Edad Moderna. El ideal platónico de la verdad en tanto *kalokagathia*, el ideal romano de lo *pulchre, bene, recte*, readquirirá su validez, y el actual clima de absurdidad de la vida será superado.

La utopía que acabo de esbozar parece estar a nuestro alcance. Los científicos se hacen cada vez más conscientes de su problema epistemológico, que es el hecho de “descubrir” en el fondo de las apariencias sólo las estructuras de su propia razón, las cuales hacia ellas proyectaron. Los técnicos sufren cada vez más la conciencia de su responsabilidad política y comienzan a hacerle frente. Los artistas se sienten cada vez más expulsados de la sociedad, y saben que son desempleados natos. Y la escena política revela cada vez más los peligros de una tecnocratización sub-humana. De manera que todo parece apuntar a la solución de la crisis: síntesis de ciencia y arte bajo el signo de la política, y superación de la técnica por una ciencia informada por el arte y un arte informado por la ciencia. Entretanto, tal optimismo sería pre-

LA FOTOGRAFÍA

Resumiendo: la intención programada en el aparato es la de realizar su programa, o sea, programar a los hombres para que le sirvan de *feedback* para su continuo perfeccionamiento.

Pero por detrás de la intención del aparato fotográfico, están las intenciones de otros aparatos. El aparato fotográfico es producto del aparato de la industria fotográfica, que es producto del parque industrial, que es producto del aparato socioeconómico y así siguiendo. A través de esa jerarquía de aparatos, corre una única y gigantesca intención, que se manifiesta en el *output* del aparato fotográfico: hacer que los aparatos programen a la sociedad para un comportamiento propicio al constante perfeccionamiento de los aparatos.

Si comparamos las intenciones del fotógrafo y del aparato, constataremos puntos de convergencia y divergencia. En los puntos convergentes, aparato y fotógrafo colaboran; en los divergentes se combaten. Toda fotografía es el resultado de tal colaboración y combate.

[Fragmento de Vilem Flusser *Filosofía da caixa preta*. Rio de Janeiro, Relime-Dumará, 2002. Traducción directa del portugués.]

maturo. Innumerables preconceptos de los científicos, técnicos, artistas y políticos, e innumerables intereses “creados” obstaculizan el camino: lo viejo se defiende de lo nuevo. El propósito de esta conferencia es justamente contribuir a la concientización del problema.

A RTE VIVO¹²

Para los antiguos el término “arte” (*ars, techné*) tenía un significado diferente al actual (si es que existe actualmente consenso en cuanto al significado del término). Había entonces un único arte supremo: el *ars vivendi* (el arte de vivir), y todos los artificios, artimañas o artefactos estaban puestos al servicio de tal arte. Para nuestra gran sorpresa, la antigua visión del quehacer artístico está resurgiendo, aunque bajo formas difícilmente reconocibles. Somos testigos de dos revoluciones arrasadoras: la “telemática” y la “biotecnológica”, y ambas convergen. La primera promete que nuestra vida será programable; la segunda, que no sólo será programable nuestra vida, sino la vida como un todo. En conjunto, las dos revoluciones prometen que en adelante seremos “artistas de la vida”. Este ensayo se propone reflexionar sobre la “biotecnología” (equivalente griego del *ars vivendi* latino), desde el punto de vista estético: biotecnología en tanto arte supremo.

No importa cuál sea el significado que demos al término “arte”; siem-

pre implica elaboración de información a ser preservada (en piedra, en bronce, en tela, en papel, en campo electromagnético, en cinta). Ahora bien, la tentativa de preservar información elaborada está destinada al fracaso. Todo material (todo soporte de información) se descompone y la información allí guardada se olvida. (Según el principio de la termodinámica, "entropía"). No sólo se desintegrarán las obras individuales del pasado sino que culturas enteras probablemente desaparecerán sin dejar rastro. Quien se empeñe en la producción de valores eternos, o quiera pretender la inmortalidad en la obra, se engaña. Pero existe un curioso material en el planeta Tierra que parece desafiar el olvido: la materia viva. Se trata de una masa viscosa (la "biomasa"), que recubre a la tierra y cuyo peso es aproximadamente calculable. Tal masa está compuesta de gotas que contienen información, gotas que tienden a dividirse y a transmitir su información a sus sucesores. En el proceso de transmisión ocurren fallas ("mutaciones"), de modo tal que la información se transforma. La biomasa como un todo es, entonces, una corriente dentro de la cual las informaciones se guardan y se transforman. Ciertamente, tal desafío al olvido es sólo aparente. La vida en la Tierra no es eterna y desaparecerá (por ejemplo, cuando nuestro planeta se aproxime un poco más al Sol). Sin embargo, la duración de la "información genética" es considerable y debe ser medida en cientos de millones de años (en tanto la duración de las informaciones artísticas se mide en miles de años, en el mejor de los casos). La información genética es prácticamente eterna. Entretanto: toda admiración frente al proceso de elaboración, preservación y transmisión de información (toda admiración frente al proceso de "evolución de la vida") sería una ingenuidad. Se trata de un proceso estúpidamente ciego. Toda información nueva surge en él por error, por azar. A lo largo de los centenares de millones de años que duró tal proceso, se produjeron obras extremadamente complejas (por ejemplo, el sistema nervioso del octópodo o el cerebro humano), pero producidas

LA URGENCIA DE UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

Reformulemos el problema: se constata en nuestro entorno cómo los aparatos se preparan para programar, con estúpido automatismo, nuestras vidas; cómo el trabajo está siendo asumido por máquinas automáticas, y cómo los hombres están siendo empujados al sector terciario, donde juegan con símbolos vacíos; cómo el interés de los hombres se va desplazando del mundo objetivo al mundo simbólico de las informaciones: sociedad informática programada; cómo el pensamiento, el deseo y el sentimiento van adquiriendo carácter de juego en mosaico, carácter robotizado, cómo el vivir pasa a alimentar aparatos y a ser por ellos alimentado. El clima de lo absurdo se vuelve palpable. ¿Cuál es, entonces, el espacio para la libertad?

La tarea de la filosofía de la fotografía es dirigir la cuestión de la libertad a los fotógrafos, a fin de captar su respuesta. (...) Tales respuestas (...) son reductibles a una: *libertad de jugar contra el aparato*. Y esto es posible. Mientras tanto, esta respuesta no es dada por los fotógrafos espontáneamente. Los fotógrafos, cuando son provocados, dan respuestas diferentes. Quien lee textos escritos por fotógrafos verifica que creen en otra cosa. Creen hacer obras de arte, o que se comprometen públicamente, o que contribuyen al aumento del conocimiento. (...) Los fotógrafos son inconscientes de su praxis. (...)

Hay, sin embargo, una excepción: los fotógrafos llamados experimentales; estos saben de qué se trata. Saben que los problemas a resolver son los de la imagen, del aparato, del programa y de la información. Intentan, conscientemente, obligar al aparato a producir una imagen informativa que no está contenida en su programa. Saben que su praxis es estrategia dirigida contra el aparato. Pero incluso sabiendo eso, no se dan cuenta del alcance de su praxis. No saben que están tratando de dar una respuesta, por su praxis, al problema de la libertad en un contexto dominado por aparatos, problema que es, precisamente, el de intentar oponerse.

[Fragmento de Vilem Flusser, *Filosofía da caixa preta*. Rio de Janeiro. Relime-Dumará, 2002. Traducción directa del portugués.]

por el método del error. Más aún: las obras producidas (los organismos vivos) no contribuyen a la elaboración de nueva información. Por ejemplo: nuestro propio cuerpo no deja de ser el canal por el que fluyen las gotas portadoras de información (el espermatozoide o los óvulos) y nada de lo que hagamos y suframos (nada de nuestra cultura, de nuestro "arte") tendrá la mínima influencia sobre las futuras mutaciones de la información genética humana. Ésta mutará al azar. Ninguna información por nosotros adquirida puede ser heredada. Nada más estúpidamente testarudo que la biomasa, más testaruda que la piedra y el bronce, que por lo menos admiten ser informados. No es material para el artista. Ahora bien: esta afirmación está dejando de ser verdadera. Las gotas que constituyen la biomasa son microscópicas, y menor incluso la informa-



ción en ellas contenida. Razón por la cual fueron descubiertas recientemente. Y en ese momento fue descubierto que la información genética (moléculas de ácidos nucleicos) puede ser manipulada. Se trata de un descubrimiento fulminante. Implica que en adelante será posible elaborar información, imprimirla en la materia viva y de esa manera hacer que tal información se conserve o se propague "automáticamente" por una duración prácticamente eterna. Implica que en adelante dispondremos de técnicas para realizar obras de arte vivas que se multiplicarán y darán origen a más obras de arte vivas. ¿Cómo, después de tal descubrimiento, seguir haciendo obras de arte inanimadas (esculturas, cuadros, libros, partituras, películas, videos, hologramas)? ¿La biotecnología, el arte de lo vivo, las artes vivas, no acabarán con todas las demás artes?

Antes de dejarnos atrapar por el vértigo de la creatividad (antes de asumirnos creadores de vida), deben hacerse algunas consideraciones. Y la primera es tan curiosa que tenemos dificultades de percibir su alcance. Toda información genética contenida en la biomasa está codificada en un único material (ácidos nucleicos) y tiene una única estructura (doble hélice). Esto implica que todos los seres vivos (aunque sean tan diferentes unos de otros como los son un pino y un chimpancé) no son más que variaciones de una única información de base. E implica incluso que si existieran procesos semejantes a los procesos biológicos, pero que tuvieran información de base diferente de la nuestra, no los reconoceríamos como procesos vitales, ya sea que tales procesos se desenvuelvan en las profundidades del espacio, ya sea que lo hagan aquí mismo en la Tierra (razón por la cual la búsqueda de "otras formas de vida" en otros planetas no es más que un malentendido). Nuestra forma de vida es única, por la simple razón de que si fuese diferente no sería vida.

Ahora bien, tal consideración lleva a otra: todas las informaciones elaboradas por la evolución son variaciones de un único tema. Existen dos tipos de creatividad. La "variacional" y la "trascendente". La creatividad variacional crea informaciones nuevas al variar informaciones disponibles. La creatividad trascendente crea informaciones nuevas al introducir elementos extraños ("ruidos") en informaciones disponibles. La evolución biológica recurre sólo a la creatividad variacional (si no consideráramos el problema del "origen de la vida"). Y la biotecnología hace otro tanto: varía informaciones genéticas disponibles, sin interferir ni en su sustancia, ni en su estructura. Se distingue de la evolución "natural" sólo por el hecho de producir sus variaciones según un programa (deliberadamente) y no por error (casualmente). La visión actual del "arte" (que continúa siendo más o menos romántica) espera del artista información "trascendente". Ciertamente, el concepto de "arte" perdió en el último tiempo parte de su aura previa; el término "arte" ya no se opone al término "técnica", y "artístico" ya no se opone necesariamente a "artesanal", ya que en ambos se reconoce la "artificialidad". Entretanto: la obra de arte llamada "auténtica" continúa

envuelta en las brumas de la "creatividad trascendente", esto es, se quiere "original"; sin embargo, debemos admitir que la crítica encuentra dificultades para determinar aquello que distingue a la obra "trascendente" de la obra surgida de variaciones de temas. ¿Si la obra "trascendente" introdujo "ruidos" en informaciones preexistentes, de dónde sacó tales "ruidos", si no de otros contextos también ellos preexistentes? Como sea: la biotecnología no corresponde al criterio trascendente y debe, por lo tanto, ser considerada, "arte menor", no "intuitivo" ni "inspirado". Las computadoras pueden calcular y programar las manipulaciones con información genética por ellas mismas realizada.

Si consideramos la competencia de la biotecnología, su depreciación en tanto "arte vivo" parece absurda. Ella es competente para crear seres vivos, tales como nunca existieron. No sólo quimeras del tipo *Geep* (síntesis de cabra —*goat*— y oveja —*sheep*—, que ya está pastando en los prados de la Universidad de California). Sino seres que sintetizan cualidades zoológicas y botánicas (animales que producen clorofila). En el futuro, se crearán organismos para sustituir a las máquinas inanimadas, e inteligencias artificiales "vivas" (ya no más construidas con silicio, sino con fibras nerviosas). No cabe duda de que la creatividad "variacional" de la biotecnología resultará en obras más "originales" que todo lo producido como arte "trascendente", "inspirado". Ella abre un campo ilimitado para el impulso creador del futuro.

Pero si es verdad que hasta ahora la biotecnología se limitó a variar información genética disponible, no menos cierto es que podrá, en el futuro, interferir en la sustancia y en la estructura de tal información y volverse "trascendentalmente creativa". Basta con que sustituya un único átomo en una molécula de ácido nucleico por otro, y habrá creado una forma de vida que jamás existió previamente. Ahora bien, esto abre perspectivas perturbadoras. Imaginen, por un instante, el resultado de tal creación de diversas formas de vida "alternativa". Sabemos que la evolución de la información genética disponible dio como resultado sistemas complejos llamados "nerviosos", y que tales sistemas se caracterizan por "procesos mentales", o sea, percepción, sensación, deseo, pensamiento, decisión, sentimiento. Por cierto: los procesos mentales de un octópodo, de una abeja o de un hombre son muy diferentes unos de otros, pero están contenidos en tanto virtualidades en información genética común a todos. Formas de vida "alternativa" podrán dar lugar a sistemas nerviosos (o de otro tipo) que se caracterizarán por procesos mentales completamente diferentes a los conocidos. Y esto no demandará necesariamente centenas de millones de años (como en el caso de la evolución "natural"), porque el método ya no será más el del azar ciego, sino el de la programación deliberada. Esos nuevos procesos mentales pueden llegar a realizarse en un futuro previsible.

Dada esta consideración perturbadora, queda claro que no es posible aban-

donar la biotecnología a los técnicos, y que es preciso que los artistas participen de la aventura. El desafío es obvio: disponemos actualmente de la técnica (arte) capaz de crear no sólo seres vivos sino también formas de vida con procesos mentales (“espíritu”) nuevos. Disponemos actualmente de la técnica (arte) apta para crear algo hasta ahora inimaginado e inimaginable: un espíritu vivo nuevo. Espíritu éste cuyo propio creador será incapaz de comprender, ya que estará basado en información genética que no es la propia. Esta es una tarea no para biotecnólogos abandonados a su propia disciplina sino para artistas en colaboración con los laboratorios actualmente establecidos. En rigor, las escuelas de arte deberían mudarse a esos laboratorios, y los laboratorios deberían formar parte de las escuelas de arte.

Veán lo que está sucediendo: la crítica de arte romántica (y no sólo la romántica) afirma que el “arte” es un quehacer que infunde vida en un espíritu nuevo, y que tal espíritu sobrepasa al propio artista. Tal afirmación es metafórica, pero ahora pasa a ser literalmente verdadera. La biotecnología es arte que traduce las metáforas precedentes en datos. La biotecnología es arte en el sentido literal del término. Ante esto, todas las formas previas de arte empalidecen y pasan a ser estadios preparatorios para la verdadera creatividad.

Cuando contemplamos las dos revoluciones, la telemática y la biotecnológica, tenemos la tendencia a considerarlas industrialmente: dispondremos de inteligencias artificiales unidas entre sí en forma global que programarán organismos artificiales para trabajar. Sin embargo, ése no es el punto de vista adecuado. Ambas revoluciones, cada una por su lado, y más aún conjugadas, abren perspectivas increíblemente amplias para una nueva creatividad. Abren un campo para la emergencia de un arte en sentido literal del término: creación de espíritu nuevo. Abren el campo para la emergencia de un *ars vivendi* tal como los antiguos lo soñaban en sus mitos. Este ensayo pretende despertar la conciencia sobre eso.

NOTAS

1. El libro fue publicado por primera vez en alemán en 1983 con el título *Fur Eine Philosophie der Fotografie*. En 1985 Vilém Flusser lo tradujo y adaptó al portugués bajo el título de *Filosofia da caixa preta*. En castellano se han editado dos versiones: *Hacia una filosofía de la fotografía* (México, Trillas, 1990) y *Una filosofía de la fotografía* (Madrid, Síntesis, 2002).

2. *Espírito da Porco* es equivalente al español “mal bicho”.

3. Ambos textos incluidos en Vilém Flusser, *Ficções Filosóficas*. São Paulo,

Editora da Universidades de São Paulo, 1998.

4. *A história do Diabolo* (São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965), que es más bien un libro sobre lo divino y lo diabólico en un sentido desplazado: divino es todo aquello que pulsa a la suspensión del Tiempo y de la Historia; diabólico es el “espíritu del Tiempo” que es a la vez condena y positividad para el ser humano. Ciencia, arte y filosofía caen así del lado de lo diabólico, no de lo divino. Y esto, claro, dicho positivamente.

5. “Prefacio” escrito por Gustavo Bernardo Krause a la reedición en portugués, después de cuarentena años, del primer libro de Flusser, *Lingua e Realidade* (São Paulo, Annablume, 2004).

6. Vilém Flusser. *Los gestos: fenomenología de la comunicación*. Barcelona, Herder, 1994; Vilém Flusser. *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*. Madrid, Síntesis, 2002.

7. Vilém Flusser: “¿Qué es la comunicación?” (disponible en: <http://valdivianodigital.zoomblog.com/>), 2004; “La sociedad alfanumérica” en *Revista Austral de Ciencias Sociales* n° 9. Valdivia, Universidad Austral de Chile, 2005, páginas 95-109, e “Ironía” en revista electrónica *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 2006 www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1228, publicado originalmente en portugués en “Folha de São Paulo” (26/02/1972).

8. Vilém Flusser/Harum Farocki, “Palabras clave/Imágenes clave” en Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine/1*. Buenos Aires, Manantial, 2004; Vilém Flusser. “La apariencia digital” en Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine/2*. Buenos Aires, Manantial, 2004; Vilém Flusser. “De la dermatología de Job” en revista *Tipográfica* n° 66. Buenos Aires, junio-julio de 2005; Vilém Flusser. “Ensayos”, traducción de Pablo Katchadjian para las publicaciones de la Cátedra Taller de Expresión I. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2005.

9. Arlindo Machado. “Repensando a Flusser y las imágenes técnicas”, en *El paisaje mediático*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

10. Publicado originalmente en el Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo*. Incluido en: Vilém Flusser. [1967] *Da Religiosidade. A literatura e o senso de realidade*. São Paulo, Escrituras Editora, 2002, páginas 83-89.

11. Conferencia en la *Maison de la Culture, Chalon s/Saône*, 26/3/82. Incluido en: Vilém Flusser. *Ficções Filosóficas*. São Paulo, Editora da Universidades de São Paulo, 1998, páginas 171-176.

12. Incluido en Vilém Flusser. *Ficções Filosóficas*. São Paulo, Editora da Universidades de São Paulo, 1998, páginas 83-88. La versión original apareció en inglés en la revista *Artforum*, 26 (7): 14-15, Marzo de 1988, en la columna de Flusser que llevaba el título de “Curie’s children/Vilém Flusser on discovery”.

M O N T A J E
S A M P L I N G
M O R P H I N G

S O B R E
L A T R Í A D A
E S T É T I C A -
T É C N I C A -
P O L Í T I C A

DIEDRICH DIEDERICHSEN
TRADUCCIÓN DE ESTELA SCHINDEL

En los años '90 "sampling" devino una palabra clave¹ en los discursos sobre las artes visuales y, sobre todo, la música pop, copiosamente discutida e investida de múltiples asociaciones teóricas, capaz de contener en sus diversos marcos retóricos cuestiones como la falsificación, la arrogación de autoría y la cita, a fin de ubicarlas sobre la base aparentemente sólida de una nueva situación técnica, o tecnológica: la digitalización. Los problemas discutidos bajo la categoría sampling, sin embargo, existían, en forma latente o manifiesta, ya mucho antes, sin las tecnologías digitales, y se relacionan con el uso de materiales preexistentes en las artes, remitiéndose por lo tanto a la primera generación de artes asistidas por la técnica, a comienzos del siglo XX, en las que no puede rastrearse ya la huella artesanal del trabajo manual. Así como la era digital tuvo un concepto pesimista que se le opuso, la simulación, hubo también formulaciones críticas hacia el precursor tecno-optimista del sampling, el montaje, entre ellas la idea antitética, mayormente pesimista, de que las artes asistidas técnicamente son ante todo artes de la reproducción, y por consiguiente, artes de la falsificación.

Que la falsificación pueda considerarse, en forma bastante evidente, una estrategia del robo y por lo tanto, como cualquier robo, un acto productivo de apropiación, la vincula con los modos de hablar tecno-optimistas, tanto los del montaje como los del sampling. Quisiera referirme en primer lugar a las esperanzas e inversiones teóricas de esta categoría: a la idea —asociada clásicamente con el montaje y recientemente también con el sampling— de la apropiación como estrategia bajo diversas condiciones: como socialización de la propiedad exclusivamente burguesa, como estrategia de subversión y, finalmente, como paradójica estrategia de autorrealización.

IMAGEN: MODERNIDAD Y MONTAJE

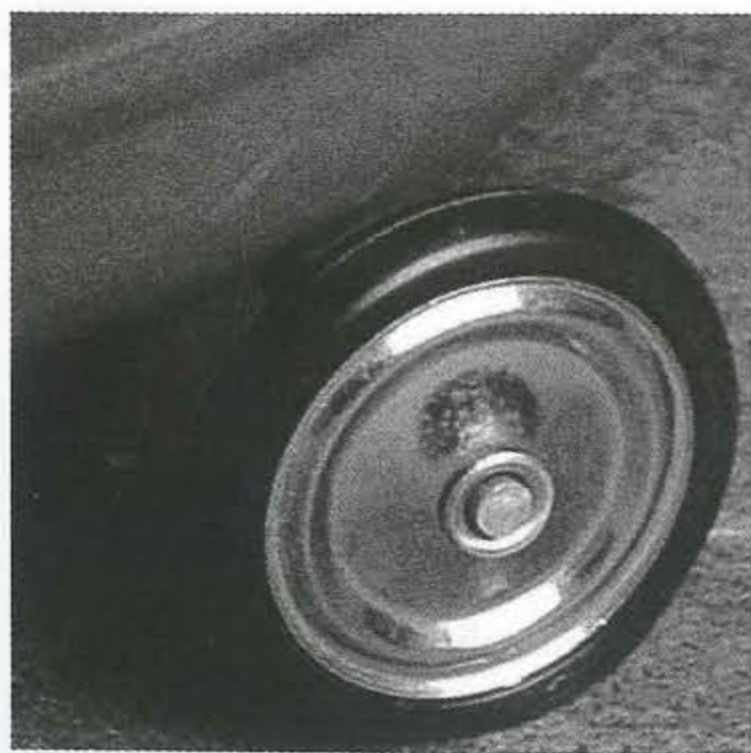
El montaje fue, en sus distintas acepciones, una palabra mágica del modernismo. Estaba llamado a lograr mágicamente una conexión —o una reconciliación— entre progreso artístico, técnico y social. Si las famosas categorías pesimistas y peyorativas "industria cultural" y "espectáculo" daban cuenta de la oposición insalvable entre arte y cultura de masas por un lado y progreso técnico y social por otro, el montaje era, especialmente en la primera mitad del siglo, la categoría capaz de dar el tono optimista.

Vale la pena observar con detenimiento cuáles eran las tareas que el montaje estaba llamado a resolver. El concepto se hallaba investido teóricamente desde los frentes más diversos: el más notable el del cine, donde el montaje se asocia especialmente al temprano cine soviético. Justamente en el ámbito del activismo artístico soviético; sin embargo, el concepto de montaje aparece también aplicado a otras artes, especialmente al diseño gráfico, como en la diagramación de revistas y afiches². El concepto de montaje tiene una influencia clave también en

otros movimientos modernistas de los años '20, más allá de las llamadas "bellas artes"³, como en los autores norteamericanos de fotografía documental, que reflexionaban acerca de la presentación editorial de su trabajo y en general acerca de la relación de la fotografía con su contexto⁴. En László Moholy-Nagy, por ejemplo, el fotomontaje aparece como un procedimiento de diseño constructivista en los contextos más variados (tanto con la Bauhaus como en su propio trabajo, tanto en el cine como en el género de la *tipofoto* inventado por él) y en diversos estadios de desarrollo⁵. Por último, el procedimiento del montaje ocupa un lugar central en las reflexiones de Walter Benjamin acerca de las nuevas versiones de la productividad artística —sea como procedimiento cinematográfico desde un punto de vista de la estética de la producción o en la fabricación de imágenes, sea desde una estética de la recepción como teoría de los efectos, o más en general en la teoría de la imagen dialéctica y más en general aún como el procedimiento artístico moderno por antonomasia—⁶.

Para Peter Bürger el montaje representa ante todo un método de composición de obras de vanguardia pero, en un sentido completamente distinto, como un simple procedimiento técnico o como la integración de los "residuos no ilusorios de la vida real" (Adorno) en el collage artístico⁷. Sin embargo, para Adorno el montaje aparece no sólo en este sentido sino también, en tono pesimista, como rasgo característico de la industria cultural⁸.

En muchas aplicaciones del concepto se confunden los usos descriptivos y normativos, así como la carga de empatía se confunde con un sobrio retorno a las necesidades de las nuevas técnicas artísticas. De ese modo, los artistas y teóricos crean —de modo más o menos consciente— una relación entre los procedimientos técnicos del cine —y otras obras de arte basadas en el montaje— y una exigencia normativo-estética extendida al conjunto de las artes.



Bürger señala con razón que en el cine (y en todos los géneros donde el montaje es constitutivo de su práctica), el montaje realiza una tarea preliminar a la ilusión. Más aún, llaman la atención otras inconsistencias: por un lado, el montaje se presenta como el momento de lo irreconciliable en la elaboración crítica del obje-

to, lo insalvable. Por otro lado, se presenta justamente como la mediación entre opuestos, con el fin de lograr un cierre dialéctico sintético a través de su procesamiento.

EL MONTAJE COMO PRÁCTICA ILUSTRADA:

LA PUESTA EN EVIDENCIA DEL CONTEXTO DE ORIGEN

Si se intenta, no obstante, extraer algún sustrato de estas diversas aplicaciones del concepto de montaje, subsisten algunas ideas que demuestran ser bastante consistentes. Por un lado, se observa que el montaje es un recurso que aprovecha las nuevas tecnologías y los procedimientos asociados a ellas para un tratamiento esclarecido y esclarecedor de los medios de diseño. En el montaje se reconocen las costuras así como los contextos de origen y con ello la práctica artística misma. Todas las fuentes y orígenes están expuestos y no pueden ser tratados como un secreto a fin de reclamar una originalidad superior. Puede argumentarse que en el montaje no es el origen lo que cuenta, sino la combinación de materiales, independientemente de su fuente, de modo que el montaje mismo es el verdadero origen de la obra de arte. O bien puede descartarse la jerarquización del material y postularse que no hay grados de producción. En cualquier caso, ambas argumentaciones hacen colapsar las categorías de lo primario en el arte.

La cualidad específica del arte es ahora no sólo el resultado del empleo de nuevos medios, sino que se trata de una aplicación que ya no se disimula en su aspiración a mostrarse como magistral, natural o simple reflejo de la realidad—. Por el contrario, la posición y los medios del productor son expuestos y se ofrecen a la discusión. De modo que el montaje implica el aprovechamiento de las nuevas tecnologías con un fin deseable por razones socio-éticas (ilustración, democratización) y estético-éticas (desencantamiento), es decir un fin que podría haber sido formulado como objetivo también sin los nuevos medios, pero que recién parece ser posible —o al menos enormemente facilitado— gracias al uso de estas tecnologías. Allí juega un papel fundamental justamente la relación dialéctica entre el aumento del coeficiente de ilusionismo creado por la fotografía y el cine, y la simultánea exposición desilusionista y apropiación de los medios necesarios para la construcción de la ilusión.

Por otro lado, se observa que mediante el uso de una nueva tecnología —la fotografía y el cine— el arte abandona el discurso de legitimación del siglo XIX, orientado a las capacidades individuales: el discurso de la sensibilidad, de la rareza, de lo decadente y sentimental, de la destreza y la maestría —y que el arte acepta, más aún, celebra, como la mayor ofensa narcisista al individuo burgués y otros humanismos conocidos: la



subordinación a un objetivo—. Aquí ese objetivo es raramente la política, la politización, el progreso, sino que es la técnica misma. Puesto que podría discutirse subjetivamente acerca del *objetivo* por antonomasia —la sociedad— se elige otro concepto de lo Objetivo para, tal vez, acercarse al Objetivo social por detrás: el progreso técnico o científico —una estrategia, por cierto, muy extendida también hoy—. Ejemplos clásicos de la absoluta vaguedad y necesidad de interpretación de esa subordinación a, o legitimación por, tales nuevas tecnologías, son el futurismo (como en Luigi Russolo) y el Constructivismo (como en Gustav Klucis), reconocibles por posibilitar versiones tanto de extrema derecha como de extrema izquierda. Lo decisivo en esta segunda versión, sin embargo, es que ya no se realiza —con la ayuda o la legitimación de la tecnología— aquello que de todos modos se ambicionaba, sea con un fundamento estético o político, sino lo que se desprende del diseño de la tecnología; y el progreso ya no se orienta a criterios previamente establecidos; más bien, por el contrario, se desecha los ya conocidos fundamentos estéticos y políticos de estos criterios y su humanismo, en favor del arribo objetivo de la tecnología. En este proceso el ilusionismo no es un problema, sino que el propósito del montaje será, como en los diseños de Moholy-Nagy, perfeccionar la ilusión —no por supuesto en el sentido de un engaño intencional, sino como un aumento de la riqueza de las formas de representación artística, que sin embargo no se proponen romper con la ilusión—. En ambas versiones del montaje hay siempre sin embargo una instancia tradicional decisiva y, vista así, también falsificable: la de la construcción. El montaje construye con nuevos materiales, con nuevas herramientas y con referencias novedosas —más precisas, más ilusionistas o más antiilusionistas—al mundo y a sí mismo; pero, en cualquier caso, construye. Puede que hasta el artista ya no hable de sí mismo como artista: se ha vuelto ingeniero, capataz o arquitecto, la obra en construcción funciona bajo el principio de la división del trabajo. ¿Pero cuál es su objetivo? El fin de la construcción es o bien un mundo técnicamente nuevo y altamente productivo o bien el comunismo. De modo que donde el montaje es estratégico, persigue un objetivo, capitula nuevamente ante la lógica del original y la copia, de la fuente primaria y el robo, aún si estos no remiten a la lógica de la autoría sino que —modernizados— se refieren a una forma de producción en cine y arquitectura basada en la división del trabajo.

EL MONTAJE COMO MEDIO PARA LA CONSTRUCCIÓN Y SIMULTÁNEA DESTRUCCIÓN

En una tercera versión del optimismo del montaje, que puede recopilarse en las observaciones más o menos dispersas de Walter Benjamin

sobre el montaje, se alude sin embargo a un aspecto adicional del montaje, corrientemente asociado a lo que en arte se conoce con el nombre genérico de “collage”: la dialéctica de la construcción y la destrucción. Extendiendo el carácter del montaje entendido bien como anti-ilusionista o como potenciador de la ilusión de otros diseños, para Benjamin es importante además que con cada acción de montaje se lleve a cabo también una acción de desmontaje; que allí donde un *continuum* es interrumpido por una cesura y añadido a otro, también una imagen se pierda y con justa razón: como falso idilio, falsa completud. El montaje entonces no sólo yuxtapondría dos mitades de un modo visible —y por lo tanto anti-ilusionista— sino que mostraría a la vez que el antiguo contexto debe perderse en pos de uno nuevo.

TRES CONCEPTOS DE MONTAJE

Tenemos entonces tres posiciones básicas: 1. El señalamiento de la cesura en el sentido de estética anti-ilusionista, 2. el futurismo antihumanista al servicio de un mejoramiento de las artes, como sea que se lo conciba, o de su disolución, en el sentido absoluto de un mejoramiento de la ilusión, y por último, 3. el señalamiento del anti-ilusionismo sumado a la disolución y destrucción del viejo idilio, por lo tanto en verdad la suma de la izquierda soviética y el pensamiento del montaje futurista-apolítico en Benjamin.

Estas actitudes nos son familiares aún hoy, ya que los métodos básicos de todo montaje reciben desde hace tiempo el nombre de una función popular de cualquier procesador de textos: copiar y pegar. Las cuestiones fundamentales de la práctica estética que acabo de esbozar en relación al problema del montaje, se han mantenido leales al siglo XX. Sólo que la posición uno, el señalamiento crítico ilustrado del propio procedimiento convertido en estándar de la cultura burguesa, ha encontrado su lugar en una estética del gusto puramente culinaria, al menos desde Brecht. La segunda posición, el mejoramiento antihumanista de las artes, no se presenta más al modo de un manifiesto como parte de una vanguardia, sino como el principio estético dominante de la industria cultural. En la época del surgimiento del discurso del montaje no era de prever que tal industria se desarrollaría. Pero también en la alta cultura burguesa existe ese deseo ritual de mortificar narcisistamente al sujeto creador, por ejemplo cuando en los años '50 Enzensberger afirma que el poeta debe convertirse en ingeniero y vanguardistas conservadores como Benn y Jünger se proponen tornar seductoramente “progresista” para la cultura de posguerra la idea —surgida de la ética conservadora de los años '30— de la frialdad del artista ante a su material.

También la tercera posición, que en afán de simplicidad se atribuye a

Benjamin, se demuestra relativamente constante y emerge una y otra vez, especialmente en el contexto de la revitalización de las vanguardias tras la segunda guerra mundial, como en el Situacionismo (Guy Debord), el movimiento COBRA (Asger Jorn) o con Robert Rauschenberg, de hecho incluso a través del llamado De-collage (Wolf Vostell) en su interpretación literal, involuntariamente graciosa, de Benjamin y desaparece, a más tardar, con el Pop-Art. O bien es superado por otra estrategia. Si se quiere, se puede explicar el fin del montaje en los años '60 en el hecho de que los elementos esenciales de la tercera postura, la idea benjaminiana del montaje, se disocian en dos partes: por un lado el Pop-Art y desarrollos posteriores como el realismo fotográfico asumen la presentación realista de material —tomado de la realidad, catalogado y potenciado tecnológicamente— en un contexto de arte (sin que la ilusión sea un propósito) pero sin montar este material con otra cosa más que su nuevo contexto. Por otra parte, se pueden describir las estrategias del arte conceptual por así decir como la pura cesura, la pura exhibición de la herramienta, el puro señalamiento —sin que algo concreto haya sido montado o sin que sea relevante que algo haya sido montado, o qué cosa lo fue—. De modo que quien haya visto en el montaje parte del proyecto de apropiarse de los métodos reclamados como propios y en parte desarrollados por la industria cultural, debe reconocer también que este procedimiento pudo vencer sólo a costa de su muerte. El montaje había llegado en el arte conceptual en cierta forma a un hipercriticismo o un máximo del señalamiento y la auto-ilustración, donde la ilustración y la crítica artística, en vistas de su falta real de poder, terminaron convertidas —exagerando un poco— en fetiches de sí mismas.

SONIDO: MÚSICA POP Y MONTAJE

La música pop ha heredado el montaje y las esperanzas depositadas en él de un modo completamente diferente. Si para el montaje clásico lo fundamental en el trabajo artístico era producir una coherencia entre distintos tipos de material disponible para la elaboración artística, lo cual dio lugar al método de montaje mediante implantes y pegados (de ahí también el interés tecnológico eufórico y obsesivo por los medios de la modernidad clásica), en las estrategias de la música pop se trató desde el comienzo de montarse a sí misma en el mundo. Lo característico de la música pop fue desde el inicio —y con ello presenta una interesante radicalización tanto de las ideas de vanguardia como de las estrategias de la industria cultural— que la obra de arte, la actuación, la canción, la imagen votiva de la estrella, sean puestas en el mundo y abandonen el ámbito protegido del arte. Esta estrategia de las artes populares, cuyos

principios quizás habían existido siempre, se industrializó y profesionalizó durante la posguerra permitiendo el triunfo de una segunda industria cultural, luego del cine, pero creando al mismo tiempo las condiciones para que se le añadan expectativas contraculturales a la música pop.

El papel de los productores y autores de música pop en este proceso fue sólo parcialmente importante. Su responsabilidad raramente fue muy lejos y el éxito del modelo de montaje de material artificial y mundano de la música pop estuvo vinculado con la falta de conciencia, incluso con la pasividad y la actitud *laissez-faire* de sus protagonistas. La creación de coherencia en la música pop tenía algo de la concepción post- o antihumanista de los modelos futuristas, pero sin la fascinación tecnológica o sin que la fascinación tecnológica ocupe sistemáticamente un lugar tan decisivo. En las imágenes de sí que circulaban internamente y en su comprensión de sí misma, la música pop operaba al comienzo aún con las nociones clásicas de expresión y genio artístico, de individuos notables idénticos a sí mismos y responsables por sí mismos, que creaban desde su interioridad —que esta autocomprensión era esencialmente errada no resultaba un problema o a lo sumo era un problema procesado ritualmente en forma de exclusiones y sacrificios—. Recién cuando en los años '70 y '80 se hizo evidente un trabajo artístico conceptual y secundario dentro de los discursos sobre sí misma de la música pop, se tomó distancia de ese modelo. Se habló entonces abiertamente de las citas y la prefabricación en los elementos musicales pop —pero sin saber exactamente cómo tratarlos estilísticamente—.

LA DICOTOMÍA DEL MONTAJE EN LOS AÑOS '70: MÚSICA ELECTRÓNICA VERSUS PUNK

Ya en los años '70, sin embargo, se hizo evidente una clara dicotomía: un discurso electrónico que operaba en un nivel futurista-posthumano versus un continuum que, desde el pre hasta el post punk, recurre “furiosamente” a la cita y al montaje. El futurismo electrónico se ubicó al comienzo entre, por un lado, la admiración de la máquina como acceso a esferas superiores, incluso espiritualmente superiores, en la tradición de las drogas y el hippismo (como en *Kosmische Kuriere*)⁹ y, por otro lado, la afirmación de la máquina electrónica como signo de un progreso civilizatorio liberado por la Modernidad y la técnica de los antiguos conflictos sociales (por ejemplo *Kraftwerk*). Ambas tendencias eran sin embargo claramente integrales y no aptas para el montaje. Al contrario: parecía más un signo de la nueva cultura electrónica de los años '70, y aún del pop con sintetizadores de los tempranos '80 (como *Tangerine Dream*) el dejar atrás la fealdad desprolija y amateur que había caracterizado hasta entonces a la música pop, en favor de un sonido total



y atmosférico cerrado. Es por eso que durante largo tiempo el uso de sintetizadores en la música pop tuvo la reputación no sólo de no representar un costado precisamente progresista en lo político de la música pop, sino por así decir el grado cero del montaje y también el pasaje de una constelación que en su origen era ambivalentemente futurista a una puramente reaccionaria.

Pero la disposición electrónica se convirtió en parte integrante de la primera música pop autorreflexiva en sentido amplio en el marco del punk y la new wave. Fue entonces cuando se manifestó al mismo tiempo esa ruptura de la relación entre material y método, entre objeto y elaboración, que se llamó revolución digital. Ese fue el momento en que la generación electrónica de sonidos se subordinó repentinamente a otro paradigma. A diferencia de la clásica referencia a la infinita riqueza del reino sonoro, que caracterizó originalmente al discurso de legitimación de la mayor parte de la música electrónica y especialmente de la música pop, ya no se trataba de generar sonidos novedosos, sino que la promesa de la producción electrónica de sonidos era la perfecta imitación de otros instrumentos no electrónicos.

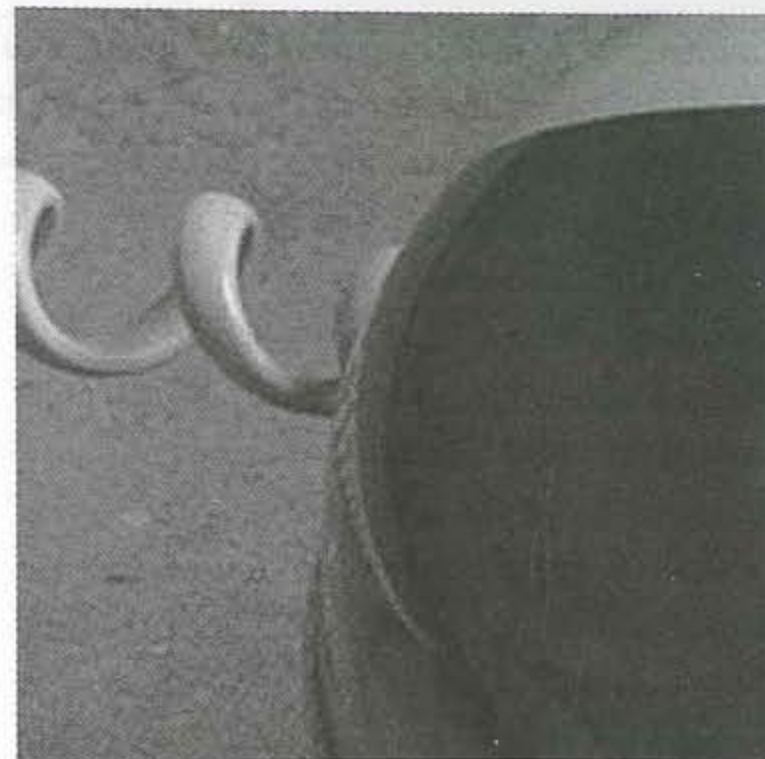
Con ello el desarrollo ya descrito de la música pop electrónica hacia una estética reaccionaria se agudizó aún más a través de un aspecto ilusionista en doble sentido. Si la música pop orientada a los sintetizadores de los años '70 era ya ilusionista, al producir un continuum, hacer invisibles las cesuras, pero todavía en un sentido reconociblemente electrónico, artificial, postinstrumental, ahora la ilusión se perfeccionaría al punto de poder escucharse medios de producción de sonidos no electrónicos, históricamente anteriores. Las primeras interfaces que hacían posible el dispositivo de producción digital "sampling" publicitaban el hecho de poder reproducir sonidos instrumentales naturales de manera engañosamente real. Esto radicaba en el hecho de que aquello que se llamaba sampling no era sino un procedimiento digital de grabación de música y que el concepto sampling se empleó incluso de forma mucho más generalizada —de hecho, como un procedimiento capaz de almacenar tanta información en un continuum como fuera posible usando el menor espacio de memoria pero haciendo aparecer esa unidad a los sentidos humanos o de otros receptores tan ilusoriamente fiel a la naturaleza como fuera posible—. Para eso se definió una unidad de medida del sampling válida para un cierto estándar industrial que establece la cantidad de accesos necesarios en una cierta unidad de tiempo.

SONIDO: SAMPLING Y POSMODERNIDAD

Con el músico que samplea sonidos aislados de saxofón y luego por emulación hace de ellos un solo de saxofón en una interfaz de teclado

habríamos llegado entonces por así decir al grado cero del montaje: un ilusionismo que se sirve de la indolencia de los sentidos pero que ahora no sólo oculta sus cesuras, sino que además intenta simular un estadio histórico previo de la producción y de la tecnología. Pero desde el comienzo la posición contraria en la música pop, la creencia

en la herramienta por así decir genuinamente constructiva, la guitarra eléctrica, y la ideología de expresión inmediata asociada a ella, no estuvo en condiciones de comprender el carácter genuinamente intermedial de la música pop, así como tampoco su uso en la cultura punk —que de hecho desplegaba la dimensión productiva e invitaba a la apropiación— estuvo en condiciones de reapropiarse de los procedimientos y medios de producción más que en forma simbólica y de corto plazo. Relativamente exitoso fue en todo caso, lo cual es interesante, en el nivel económico a través del surgimiento de los llamados sellos independientes. Pero la música pop crítica, que en su paradigma marxista se concentraba exclusivamente en los medios de producción económica, soslayó al comienzo que el ámbito medial y tecnológico apropiado hasta cierto punto ya no estaba realmente en el centro del desarrollo de la música pop. Ante todo estaba el problema de la guitarra, a la que se le adosaba, no sin justicia, falocracia, autenticismo y toda otra ideología posible. Más concretamente, el haber sido un reemplazo fetichista, condensado en una única herramienta, de lo que en verdad se halla en el centro de la música pop: la puesta en escena de una realidad mediatizada al interior de la realidad, un montaje continuo del rol y la persona, el referente y el signo —y no el montaje de dos signos, como vemos en el cine—.



EL SAMPLING (NUEVAMENTE) COMO MÁQUINA DE CITAR ANTI-ILUSIONISTA

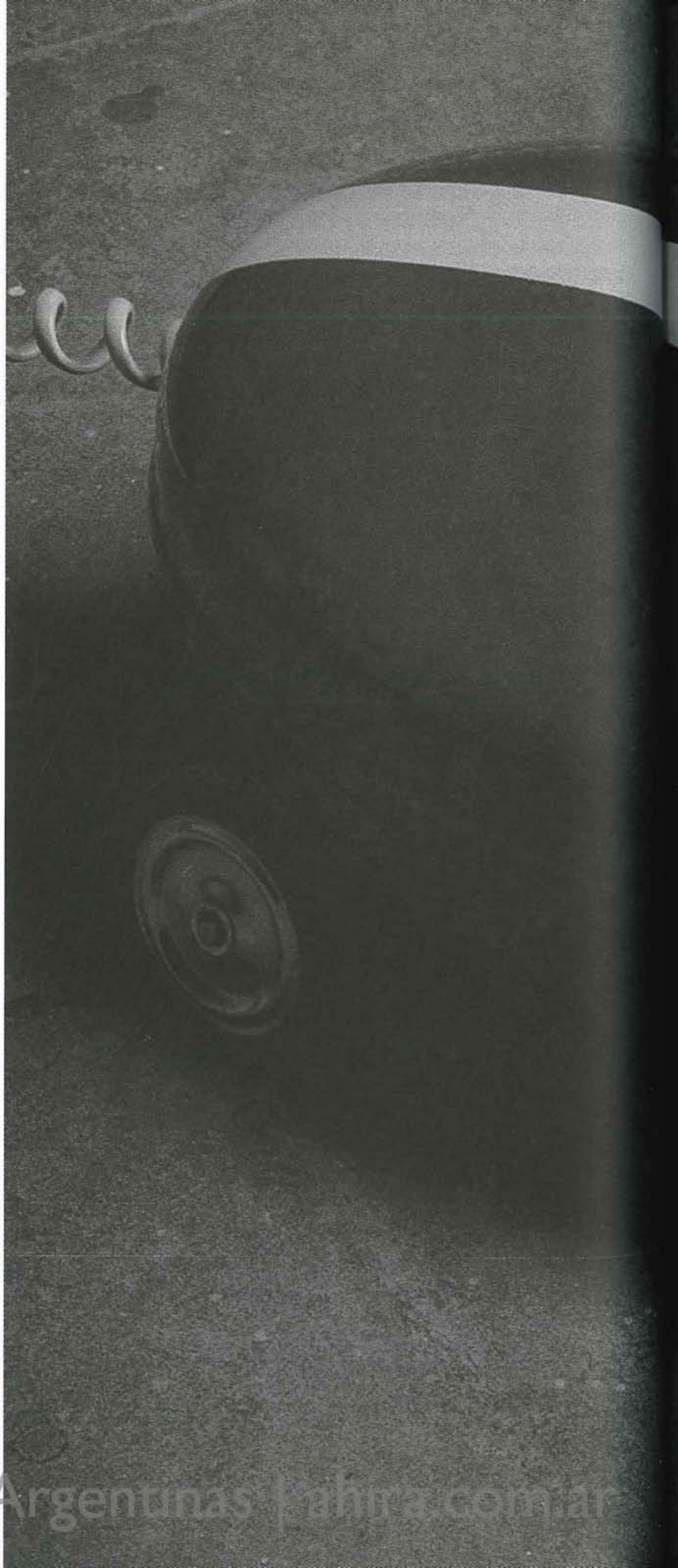
Resulta interesante que precisamente en el grado cero del montaje la inventiva se haya orientado hacia esa turbia herramienta de simulación que es el sampling. El sampler no sólo podía usarse para simular, sino que era ideal especialmente para citar, cortar y rejuntrar materiales propios y ajenos, que podían extraerse de otra parte sin que se perdiera su calidad original, es decir, al modo ilusionista. Esta combinación de refi-

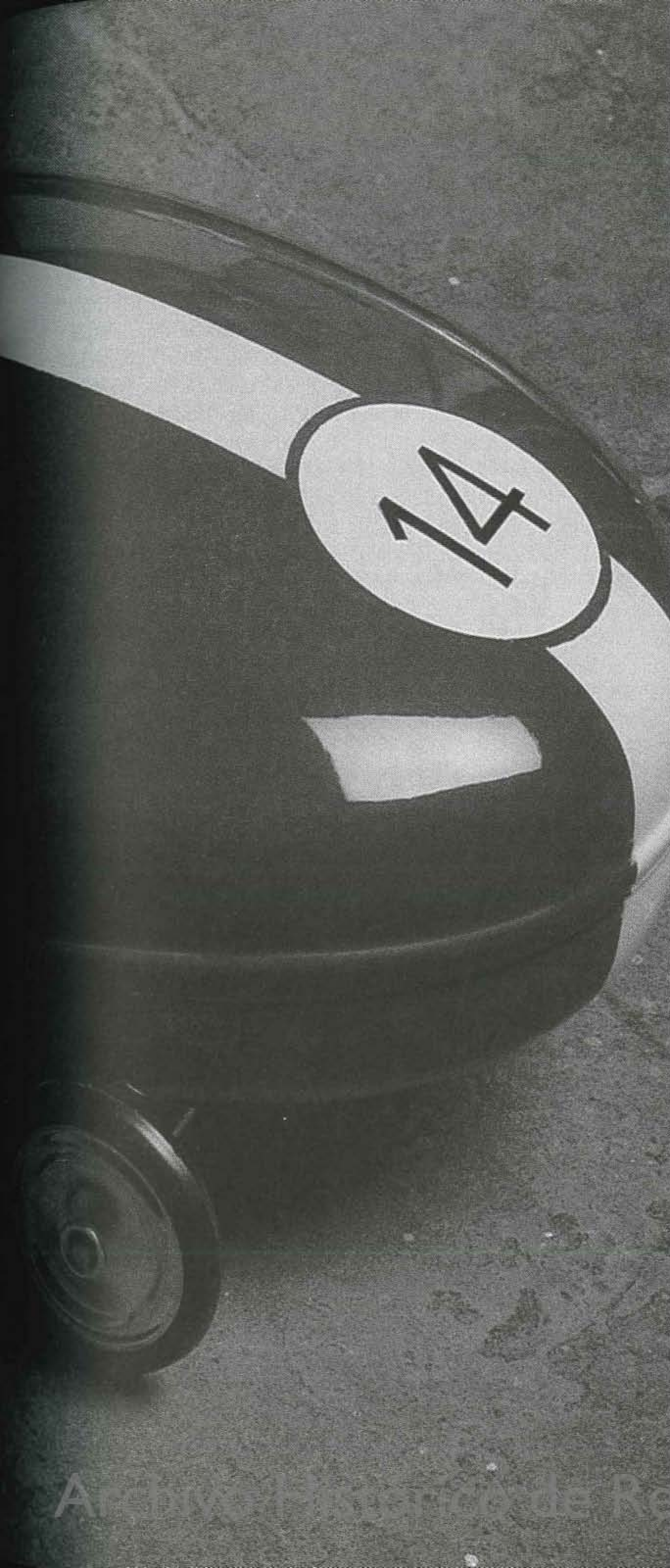
namiento de la dimensión ilusionista, por un lado, y perfeccionamiento de las posibilidades de cortado y pegado, por otro, fue casi como una revivificación de la constelación tecno-político-estética de la primera euforia del montaje. También aquí la destitución de un tipo de artista que había dominado largo tiempo estuvo asociada a la posibilidad concreta de acceder a un nuevo tipo de intervención, en un nivel inferior. Con el sampling, como con el montaje, se produce la doble situación de que una nueva herramienta de la industria cultural, una nueva tecnología, torna obsoleta a una generación de artistas vieja, pero surge al mismo tiempo la promesa de que una nueva generación de artistas tendrá ahora no sólo el acceso histórico adecuado, respecto a la generación anterior, sino que es también un acceso directo que elude y a la vez enfrenta a la industria cultural. Esta doble construcción se presenta también en la euforia soviética de los años '20 por la tecnología y el montaje: poseemos el aparato y gracias a eso somos por un lado nuevos y por otro independientes de los propietarios de los medios de producción. Aquí estaría entonces nuevamente la trinidad del progreso estético, tecnológico y político.

SAMPLING Y POSMODERNIDAD

A la euforia histórica del sampling que se observa desde mediados de los '80 hasta los tempranos '90 se agregó la idea de una correspondencia entre época cultural y herramienta tecnológica: el sampler, que fue pronto entendido y usado como máquina de citar, era considerado la tecnología típica de la posmodernidad, una herramienta para la administración de realidades ficticias. También allí se reconocen paralelos con la fascinación por el montaje tanto futurista como soviética, donde se percibía una relación estrecha y genuina entre el proyecto histórico del comunismo (o del fascismo o de la primera guerra mundial con su militarismo mecanizado) y las nuevas tecnologías artísticas. Esta percepción se basaba por supuesto, como hasta cierto grado también en el caso del sampling, en la fuerza de sugestión de la interfaz tecnológica fáctica y su supuesta objetividad, que constantemente confirma un hecho cultural como históricamente cierto, necesario o justificable.

Si se lo observa con más detenimiento, sin embargo, en el caso del montaje se trataba no sólo de procesos históricos profundamente diferentes, que a lo sumo se relacionaban con las aplicaciones específicas del arte del montaje de forma remota, y también en el caso del sampling se hizo un uso de la máquina de citar en direcciones sumamente diversas. Así, hubo el caso de actores autodefinidos como subversivos, como *Negativland* o *KLF (Copyright Liberation Front)*, y más tarde, en el marco de la llamada *Plunderphonics*¹⁰, la práctica de trabajar con sam-





ples como citas completas y reconocibles, llevadas a nuevos contextos a través de cortes reconocibles y deliberadamente exhibidos: en la mayoría de los casos para exponer críticamente al objeto sonoro desplazado de contexto, pero también para cuestionar el fluido ilusorio del continuo musical mediante el fragmento expuesto. Dos objetivos clásicos del montaje, pues, cuya mecánica estética y comunicativa no ha cambiado en nada con la digitalización. A lo sumo, puede decirse que con la técnica digital se realizan de manera más práctica y fácil.

En el Hip Hop el sampling asumió la renovación metodológica más llamativa de la música pop de los '90: las técnicas de cortado y mezclado de los disc-jockeys de Hip Hop. Éstas se hicieron disponibles sin que fuera necesaria ninguna destreza artesanal especial. Además, se podía modificar la exposición y la calidad del fragmento a voluntad. Sin embargo, en su forma de emplear las citas electrónicas y los fragmentos así como en sus intenciones el Hip Hop se encontraba en las antípodas de la versión de izquierda del montaje —tanto benjaminiana como soviética—, sin asemejarse tampoco a alguno de los otros propósitos del montaje histórico de las vanguardias. Pues para el Hip Hop, al menos en los primeros años, no se trataba de descontextualizar objetos sonoros hegemónicos y atacar su falsa continuidad, sino de reconstruir las continuidades interrumpidas de la historia afroamericana en forma de historia musical y recontextualizar las huellas musicales de esa historia en la música afroamericana más novedosa. Este propósito se hizo evidente, sobre todo entre 1987 y 1995, en una abundancia de procedimientos estéticos y en ocasiones también programáticos. Esto vale especialmente, por supuesto, para la frecuente aplicación de samples de reggae, jazz y funk histórico¹¹. Esta práctica es hoy en día más bien minoritaria pero aún persiste, justamente en el Hip Hop underground. No es preciso mencionar aquí los casos especiales del Drum&Bass o de la nueva música electrónica digital. En todos ellos el sampling desempeña un papel técnico importante, y ocasionalmente es también tematizado como objeto musical por artistas que reflexionan sobre sí mismos o sobre los medios que emplean. Pero éstos se vinculan sólo a un nivel muy general con la euforia histórica asociada al término “sampling” de finales de los '80 que —en forma similar a como ocurrió en las décadas del '10 y del '20 con el montaje— presenta una estrategia artística como histórica sólo porque se encuentra tecnológicamente justificada.

IMAGEN + SONIDO: MONTAJE Y SAMPLING

Ahora bien, para que exista un trinomio estético-tecnológico-histórico debe contarse realmente con cada uno de estos elementos. Es indiscutible que estamos ante una nueva tecnología, al menos una nueva inter-

faz, y menos aún puede negarse que ha habido en cada caso un nuevo arte, nuevos actores, nuevas prácticas —aunque esto último puede discutirse en el caso del *sampling*—. ¿Cuál es el desarrollo histórico al que se remite el *sampling*, así como el montaje se remitía al comunismo —o en raros casos al fascismo y el militarismo? Como he dicho, la posmodernidad —o el posmodernismo— puede verse objetivada en él tecnológicamente de manera óptima, pero ésta no ha sido un desarrollo histórico como el comunismo o el fascismo, sino más bien uno cultural, que precisaba una legitimación externa.

Mi propuesta sería por lo tanto otra. Como se ha visto, una idea central de la euforia del montaje era que el montajista construía y montaba, a pequeña escala y en el ámbito cultural, paralelamente a como a gran escala se construía la Unión Soviética. El montaje se encontraba mediante la utilización de una nueva herramienta técnica —que por cierto era menos una nueva herramienta que una relación fundamentalmente distinta con el material— a otra distancia con el mundo en general, mantenía una relación básicamente constructiva y prometedora con el mundo: así como éste era construido nuevamente mediante nuevas tecnologías y nuevas técnicas sociales y políticas, el montaje construía nuevamente el arte. A eso se sumaba que, así como ocurría con las nuevas técnicas políticas en el campo social, mediante el montaje participaban del arte aquellos que antes no eran admitidos en el diseño del mundo: los iletrados, los no instruidos, pero que dominaban la nueva técnica o se la sabían apropiar. Este rasgo en común del montaje clásico con el *sampling* fue exagerado por la crítica cultural hasta el punto en que aquello que antes se consideraba lo opuesto de la propiedad legítima —la apropiación, el robo, el trabajo ajeno— a través respectivamente del *sampling* y el montaje era legitimado por la tecnología y la idea de progreso asociada a ella. Pues, según los optimistas de la técnica, la tecnología construye el mundo. El mundo entero parecía estar en construcción. Mediante el uso del montaje todos podíamos participar activamente de la construcción del mundo, en lugar de simplemente ser contruidos o reconstruidos.

En el *sampling* semejante ilusión era en cambio más reducida, limitada a las disputas por la hegemonía cultural en sentido gramsciano. Ninguno de sus actores culturales se pensaba a sí mismo en una relación política con el mundo, ni siquiera simbólica. En su lugar regía aún el paradigma de las contraculturas, las subculturas o la contrainformación —y esto habría sido de hecho el rasgo en común de las dos conceptualizaciones del *sampling*, como hemos visto, totalmente opuestas: que actuaban desde una posición subcultural o subculturalista—. Les interesaba menos, o no sólo, la relación con los actores sociales, sino sólo al precio de, o en la medida en que, éstas producían también una relación con su grupo de pares, su ambiente cultural o su minoría.

Este procedimiento está más cerca, sin embargo, de una cierta varian-

te de las labores fútiles llamada por Claude Lévi-Strauss “*bricolage*”, que de la distancia “soberana” del montaje. No se trata de un edificio construido para un fin determinado, sino de una actividad continua, que puede ser interrumpida y retomada en cualquier momento, y en esto se corresponde con la relación de una velada de danza continua, sin dramaturgia previamente establecida, con un concierto, o simplemente la relación del track con la canción. Hay otra diferencia decisiva: por definición se está vinculado más estrechamente al material, éste tiene un significado totémico para la comunidad, imaginaria o real, en nombre de la que se habla. No se trata de comprobantes de referentes externos, sino de documentos internos. En este sentido, cuando se observa no sólo la praxis sino también su nimbo conceptual, el *sampling* es en cierto sentido muy cercano aún a prácticas de la recepción, lo cual no sorprende teniendo en cuenta su origen en las pasadas de discos. La frontera entre producir samples y montajes y hacer *zapping* o alguna otra práctica de las llamadas “*interpasivas*” en casa ante el televisor a menudo no es muy grande. Socialmente el *sampling* es considerado a menudo, pero no siempre, como el fuego tribal mediático ampliado —aunque no accesible para todo el público— que McLuhan vio en el medio televisivo.

IMAGEN: MORPHING

Por último quisiera mencionar brevemente un tercer concepto, que creo indica hoy con precisión esta relación entre producción cultural realmente modificada, la nueva tecnología empleada para ello y el mundo de ideas, la euforia y la ideología que las acompañan. Se trata del concepto de “*morphing*”. El *morphing* es un conglomerado de nuevas tecnologías y nueva estética que deja su sello por igual en el cine tecnológicamente avanzado, el clip musical y el corto publicitario, con un contenido ideológico que ofrece interpretaciones diversas. Como el montaje, el *morphing* es más bien universal y hegemónico y por lo tanto se ubica en otro polo de poder que el subcultural *sampling*. Por otro lado, el *morphing* está vinculado a determinados contenidos de manera mucho más fuerte que el montaje o el *sampling*, al menos de lo que están a primera vista. Desde el *morphing* étnico de Michael Jackson (“*Black or white*” de 1991) pasando por los perros dálmatas de la publicidad que, por obra de una golosina, se transforman en una maravillosa mujer, hasta los monstruos del *morphing* en todas las películas del género Terminator de este mundo: se trata de efectos conocidos desde siempre por los refranes, las figuras ideológicas, los prejuicios, los dichos populares. El carácter de las secuencias tratadas con el *morphing* se asemeja cada vez más a un efecto que a una construcción, es decir, se trata de aquello



sabido desde siempre y originado por sorpresa. Y no de algo completamente nuevo cuya derivación es comprensible.

Pero estas imágenes conocidas desde siempre se encuentran también en los tempranos tiempos del montaje, al menos del fotomontaje. Así como los artistas del montaje soviético aspiraban a producir algo nuevo o sabidamente desconocido a través de una combinación constructiva, los publicistas norteamericanos trabajan con chistes bien llanos o se sirven de refranes ya hechos y los ofrecen para un nuevo reconocimiento. El morphing se usa hoy en día mayormente como la ilustración de un dicho ya existente.

Por otro lado, sin embargo, el morphing es un efecto de show sumamente banal que conocemos desde tiempos precinematográficos y juega un rol como parte importante de la gran estética discontinua de las artes del montaje, justamente en la lectura de Eisenstein. Es sabido que Serguei Eisenstein desarrolló su fascinación por los efectos de circo y de feria popular en el teatro como asistente de Meyerhold y en base a estas interrupciones y cambios de nivel premeditados concibió su teoría modernista del montaje. El morphing es parte ahora de una feria digital, que aún aguarda el beso que la despierte como por encanto a una confusión artística y autorreflexiva. Lo que es dudoso es que la llegada de una tal segunda fase del morphing dependa ahora sólo de que el artista indicado se apropie adecuadamente del tema. O si depende más bien de que en algún lado, alguien se proponga nuevamente construir una Unión Soviética. Lo cual de momento no parece realmente ser el caso.

[Este ensayo se ha publicado en alemán y en inglés en el sitio Web Medien Kunst Netz: http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationshipen/montage_sapling_morphing/]

NOTAS

1. Sólo quien escribe se ha referido a este tema en eventos tan diversos como una gran conferencia (acompañada de publicación) de la Cátedra de Arte y Transferencia Científica de la Universidad de Artes Aplicadas de Viena en 1994,

en un ciclo de charlas de la Sociedad Berlinese de Música Nueva (1996), una jornada de la Sociedad de Música y Educación Musical de Darmstadt (1995); ha organizado una serie de conferencias y exposiciones junto a Roberto Ohrt y otros en Düsseldorf, Frankfurt, Regensburg, Reykjavik, Berlín y Stuttgart entre 1991 y 1994 y ha escrito al respecto en varias compilaciones y publicaciones propias. En el ámbito de habla alemana lo han hecho también, en parte más extensamente, Martin Pesch, Sascha Kösch, Jochen Bonz y Gabriele Klein entre otros.

2. Ver por ejemplo Margarita Tupitsyn, "From the Politics of Montage to the Montage of Politics - Soviet Practice 1919 through 1937", en Maud Levin / Matthew Teitelbaum et al. (comp.). *Montage and Modern Life*. Boston, 1992, páginas 82- 127.

3. Ver Jan Tschichold. *Die neue Typographie*. Berlin, 1987.

4. Para estos y otros efectos de la concepción del montaje en la fotografía estadounidense y el periodismo fotográfico ver Sally Stein. "Good Fences Make Good Neighbors - American Resistance to Photomontage Between Wars" en Maud Levin/Matthew Teitelbaum et al. (comp.). *Montage and Modern Life*. Boston, 1992, páginas 129-189.

5. Ver László Moholy-Nagy. *Von Material zu Architektur*. Berlin 2001, especialmente las páginas 15, 119 y subsiguientes, así como del mismo autor, *Malerei, Fotografie, Film*. Berlín, 1986, especialmente las páginas 36 y subsiguientes y 120-137.

6. Sobre todo para esta última y particularmente interesante aplicación ver Walter Benjamin. "Der Autor als Produzent", en *Gesammelte Schriften*. Tomo II, página 697 y subsiguientes, y por supuesto numerosos pasajes de su trabajo sobre los Pasajes. *Gesammelte Schriften*. Tomo V. Frankfurt Main, 1982.

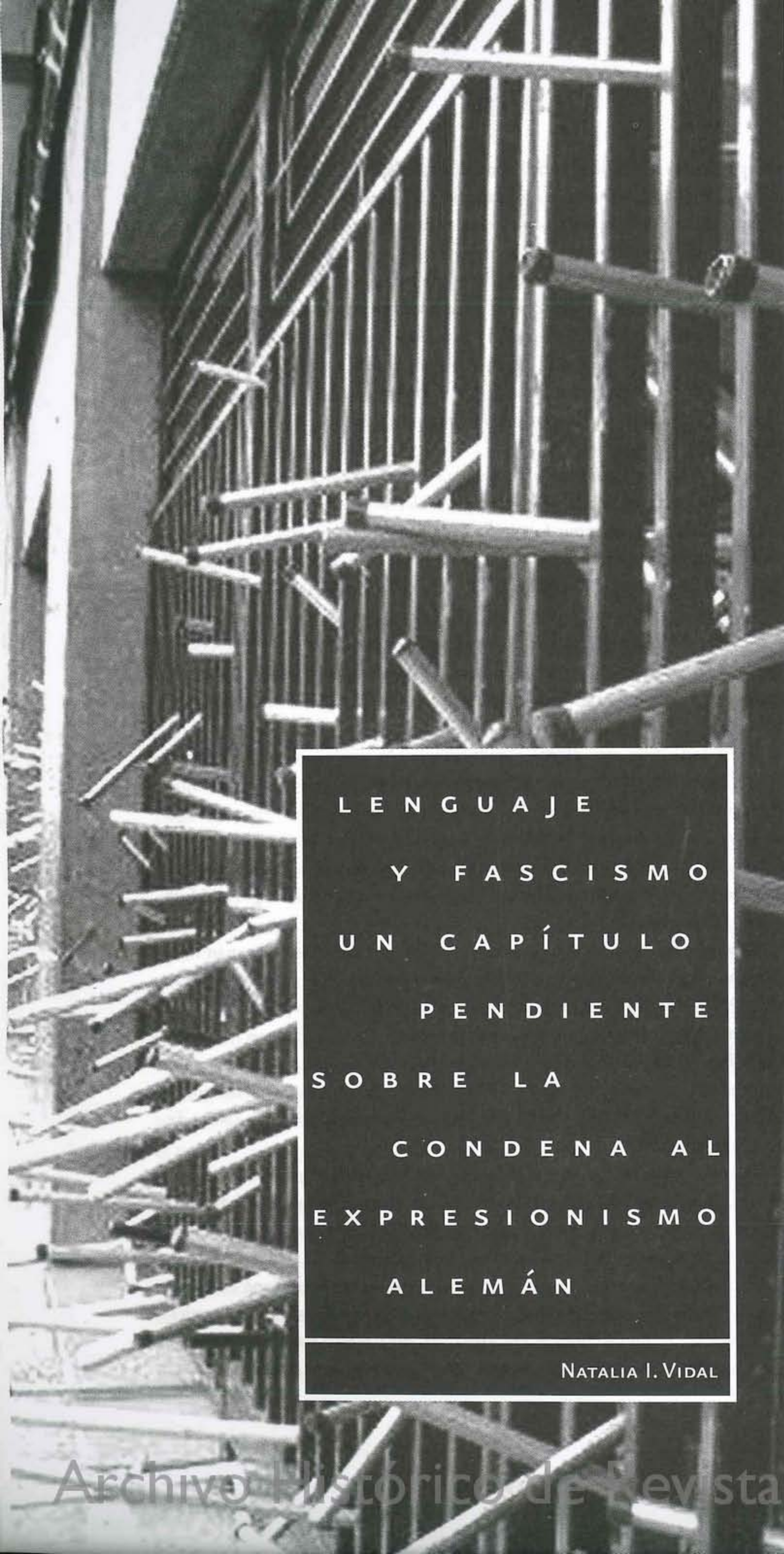
7. Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1974, páginas 98-116.

8. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt Main, 1969, página 147.

9. *Kosmische Kuriere* ("Mensajeros cósmicos") era un sello musical alemán fundado por Rolf-Ulrich Kaiser en 1972 como subsidiario de la casa editora de rock OHR-Musik. Este último representaba a bandas alemanas como Floh de Cologne, Klaus Schulze, Guru Guru, Tangerine Dream, Embryo y Amon Düül. Por su conexión con Timothy Leary y Brian Barrit, que se definían como embajadores cósmicos y aspiraban a liberar al mundo a través del consumo de LSD, el sello entró en dificultades y se disolvió finalmente en 1975. (Nota de los editores alemanes).

10. El término fue inventado por el compositor John Oswald para referirse a su trabajo, pero luego adquirió un sentido propio y actualmente se refiere ante todo al sampling agresivo, febril, a menudo dirigido contra sus propias fuentes, que se ve en actuaciones de artistas como Donna Summer.

11. Para el uso de samples de Jazz en la música rap ver también Gang Starr, un dúo de Brooklyn que hace Hip Hop, formado por Guru y el disc jockey Premier Chris Martin. El álbum "Step in the Arena" de 1991 acercó este estilo denominado Jazz Rap a un público más amplio. (Nota de los editores alemanes).



L E N G U A J E
Y F A S C I S M O
U N C A P Í T U L O
P E N D I E N T E
S O B R E L A
C O N D E N A A L
E X P R E S I O N I S M O
A L E M Á N

NATALIA I. VIDAL

[Aquí se retoma y se pone a prueba un área de discursos críticos destinados a enriquecer la información ya existente sobre el teatro funambulista y revolucionario, variables cinematográficas, pintura, arquitectura y las ya conocidas posiciones de Martin Heidegger y Gottfried Benn.]

Los móviles de las diversas mutaciones y transformaciones del trinomio 'arte-palabra-técnica' han sido escasamente trabajados al interior del expresionismo alemán. Por un lado, porque los teóricos de las vanguardias le han puesto fecha de defunción a esta corriente a lo largo de la Primera Guerra Mundial, por otro, porque tematizar el saqueo estético al expresionismo que habría realizado el nazismo en los años '30 —sea para defender o acusar al expresionismo, con o sin justicia— resulta, en apariencia, una tarea engorrosa y plagada de trampas. El arte, la palabra y la técnica funcionan como un conglomerado interdependiente y según cada contexto histórico-cultural —con ampliación de posibilidades creativas, repudio y/o asunción de técnicas de realización y extensión de una discusión intelectual en torno a esas posibilidades—, y esto sin olvidar que ninguna corriente de modernidad estética europea ha surgido auto-apelándose como "vanguardia" de algo —esta idea es anterior desde el punto de vista bélico-político y posterior en el sentido en que han sido los críticos y los documentaristas de corrientes estéticas quienes han empleado el término "vanguardia", no siempre sus protagonistas europeos—. Según George Lukács, quien escribe bajo el peso de las consignas y el financiamiento del comunismo alemán de segunda posguerra, la literatura expresionista constituyó "una literatura de oposición" a la literatura de la época del imperialismo alemán, aunque no duda en afirmar que el expresionismo

"(...) tomó inconscientemente la distorsión espiritual de una herencia formalmente rechazada y concentró su crítica y su interés exclusivo en problemas expresivos de menor importancia formal. También problemas secundarios en cuanto a contextos artísticos decisivos, pues la posición de los expresionistas tiene como continuación necesaria el hecho de que espiritual e ideológicamente no atravesaron la barrera naturalista¹".

Para Lukács no habría existido un expresionismo capaz de crear ideas propias, sin embargo, poco después de subir Hitler al poder su razonamiento daría un giro radical:

"Goebbels confirma al expresionismo —instructivamente— y al mismo tiempo también a la *Neue Sachlichkeit*, pero desecha al naturalismo "que degeneró en costumbrismo e ideología



marxista”, por lo que sólo sostiene una continuidad estilística con el arte del imperialismo de posguerra. Y lo hace con el siguiente y en todo caso interesante fundamento: “el expresionismo tenía percepciones saludables, pues la época tenía en sí misma algo expresionista”. Qué es lo que significa tanto que Goebbels —si las palabras tienen un sentido, y este no es siempre el caso de las palabras de Goebbels— ve la huida abstraccionista de la realidad llevada a cabo por el expresionismo como un adecuado medio de propaganda fascista. El razonamiento de que la realidad en sí misma tenía algo expresionista señala que desde entonces el camino del idealismo místico ha desaparecido: los propios expresionistas veían su método creativo como una estilizada concepción del “ser”; el demagogo mentiroso de Goebbels lo identifica, sin embargo, con la realidad misma²”.

Esta última cita de Lukács adelanta puntos problemáticos que existieron al interior del expresionismo, trabajados aquí más adelante, y reconoce elementos de un *método* que sí habría trascendido al naturalismo y que no puede ser asimilado sin más al romanticismo tal como lo hiciera Goebbels con el expresionismo y la *Neue Sachlichkeit*.

Pienso que determinar la temprana fecha de muerte de una corriente estética que se ha prolongado de hecho a lo largo de más de veinte años no es otra cosa que un acto de incomodidad histórica que define y reitera las características del expresionismo alemán a partir de una serie de datos incompletos e imprecisos. Pues por un lado se mutilan aquellos elementos abstractos y a-políticos, por otro se prolongan y se estiran a gusto los que fueron retomados por algunos artistas de la época y que en parte pertenecen a una etapa creativa anterior. El expresionismo alemán constituyó sin duda una corriente estética amplia y multifacética, subdividida en grupos artísticos afincados en diferentes ciudades. La revista berlinesa *Der Sturm*, fundada en 1910, fue en sentido concluyente uno de sus órganos de difusión escrita; un espacio de difusión en el que se hacen evidentes los rechazos y las críticas al entramado sociocultural, la construcción de alianzas y oposiciones, el trazado de los propios postulados estéticos, sus cambios y sus renunciaciones.

Abordar, por lo tanto, aquellos móviles de las transformaciones artísticas y programáticas acontecidas en el modo expresionista de asignar valor al arte, la palabra y la técnica en la escritura permitirá indagar con mayor profundidad cómo y por qué ciertos aportes del expresionismo se habrían convertido en una “herencia aprovechable”³ para el nazismo.

Propongo subdividir esta corriente estética en dos etapas ligadas a un pensamiento presente en la producción escrita. La primera de ellas abarcaría de 1910 —año fundacional de la revista *Der Sturm*— hasta mediados de la Primera Guerra Mundial. Esta etapa podría denominar-

se como la del “expresionismo de la emancipación cultural”, caracterizada por la construcción de un poder discursivo de oposición que es satírico, teatral y filosófico. La segunda etapa iría desde mediados de la Primera Guerra Mundial —período en el que mueren diversos artistas expresionistas en el frente y toman protagonismo las piezas poéticas de August Stramm— hasta fines de la década de 1920, y que a su vez sería la etapa del expresionismo del *Wortkunstwerk* (palabra obra de arte), basada en la poesía y la construcción de postulados teóricos.

1. EL EXPRESIONISMO DE LA EMANCIPACIÓN CULTURAL.

MUNDO INTERIOR, SÁTIRA-FILOSÓFICA Y NUEVO CONCEPTO DE CULTURA

Desde comienzos de siglo, en Berlín tienen lugar una serie de fundaciones artísticas, muchas de ellas, gestadas entre las mesas del “Café des Westens”: en 1899, la *Berliner Sezession* inaugura su exposición en la Kantstraße; en 1900 comienza a funcionar “Das Überbrett” de Ernst von Wolzogen, cuyo escenario estará ubicado en Alexanderplatz; en 1901, el “Schall und Rauch” de Max Reinhardt —una idea nacida del humo de su habano— y “Der Neuen Clubs Neopathetisches Cabaret”, de Kurt Hiller. Pronto, el “Café des Westens” se puebla de grupos heterogéneos. Ottomar Begas dibuja retratos de los clientes que comienzan a ser habitué, los integrantes del grupo artístico *Komenden* presidido por Peter Hille —entre ellos Else Lasker Schuller y Peter Baum— concurren al “Café des Westens” una vez terminada la tertulia en el café “Closierie des Lilas”, en Nollendorfplatz, lo mismo que el público del Cabaret “Im siebten Himmel”, inaugurado en el restaurante del “Teather des Westens”. Apenas unos años después, Herwarth Walden, que por aquél entonces trabajaba como periodista en la revista *Das Theater* participa junto a Richard Dehmel, Franz Wedekind y Reiner María Rilke en la fundación de *Verein für Kunst*, una revista de poesía contemporánea a la que también resulta convocado Detlev von Liliencron. El equipo de *Verein für Kunst* organiza lecturas públicas y puestas en escena de pequeñas piezas teatrales. La difusión de estos eventos se llevó a cabo a través de la fundación de una editorial con el mismo nombre y la permanente promoción de lecturas, escritores y poetas que realizó Walden desde las páginas de cada una de las publicaciones en las que se desempeñó como redactor⁴. Los contactos surgidos de estos eventos le permitirán a Walden fundar la revista *Der Sturm* en 1910, una revista que se declara “para la cultura y las artes”⁵.

Los temas centrales que preocupan a este expresionismo aún no auto-definido como tal se pueden resumir en diez. El primero de ellos corresponde al estado del arte y de la literatura al interior del desarrollo metropolitano y el consumo, el segundo y el tercero, que se derivan del pri-

mero, al lugar del individuo-artista de cara a la sociedad masiva y al poder de difusión cultural de la prensa liberal respectivamente.

De la interrelación de estos tres temas surge el cuestionamiento al camino entrópico creado por el Monismo material e instalado en la banalidad del Positivismo, postura que se dejar sintetizar en la sarcástica ecuación "Religión + liberalismo = dogma del individualismo = casa de compras". El rechazo del consumo y del Monismo material se trasluce también en el tratamiento crítico de la relación entre arte y ética, donde ambas comparten un sentido de "religiosidad" cuyo equilibrio se pierde cuando la ética avanza sobre el arte desde un exceso moral impulsado por el Positivismo. Esta religiosidad de la creación artística encontraría su destino en la decadencia y muerte de la capacidad organizativo-científica de la ética contemporánea. En función de ello, la tarea de la crítica y de la producción literaria procuran ser redefinidas partiendo de dos certezas: el entramado intelectual ha perdido su capacidad "lúcida" y la literatura nacional su dirección. Dicha tarea consiste en devolverle al pensamiento su relación con los poderes instintivos, por lo que toda prerrogativa de una justicia estética de la palabra estuvo dirigida a poner en cuestión el rol y el poder de la prensa liberal, su protagonismo como "lugar" de "lo moderno", su función de productora y mediadora de todos los prejuicios estéticos y morales que se emitían sobre el arte y la literatura. De estas funciones de la prensa liberal surgirá el prejuicio de hacer corresponder la tarea del artista con una idea abstracta de responsabilidad colectiva dirigida al consumo y de hacer corresponder al consumo con una categoría moral. Como respuesta, los nuevos artistas y escritores que se resistieron a quedar rezagados por el folletínista, el crítico y el político-empresario de la prensa liberal masiva advirtieron la domesticación estilística de la palabra y dirigieron una dura crítica a las estructuras arcaicas de los poderes académicos, a los malestares que trajeron aparejados el mercado metropolitano y sus nuevos tipos de relaciones "gran" —grandes inversiones, gran consumo y gran público—, evidenciando el reemplazo del mecenas por el capitalista. Esta clave es expresada de manera satírica en algunos relatos de Paul Scheerbarth, sea el caso de la vieja dama noble que invertiría su dinero en un observatorio estelar sólo si con él se lograra convocar al gran público, o del inventor de un dirigible que se contacta con un escritor para pedirle que promocioe su invento en un folletín con el objeto de interesar a futuros inversores⁶. El artista, el escritor, por lo tanto, se perciben atezados entre el rigor científico y el consumo a gran escala.

Ya en 1910 este expresionismo temprano identifica la pregunta por el arte con una tarea jamás realizada con anterioridad, pero incompatible —desde una posición apolítica— tanto con la democracia como con el capitalismo⁷. Finalizada la Gran Guerra, escribía Hugo Ball:

"¿Para quién debe pintar uno sus obras? ¿Para el mar-

chand? ¿Y quién las difunde? ¿Permanecen como cheques y acciones y así se mueven en círculo por el mundo, o serán por fin una vez, en algún lugar, colgadas, valoradas y amadas? ¿Y por quién? ¿Quién será, entonces? ¿El campesino, el burgués o el proletario?⁸"

La proliferación de los valores del consumo es percibida, en todo caso, como una técnica de la desmesura, un síntoma de enfermedad cultural expandido como una plaga por el positivismo científico.

El cuarto de estos temas corresponde al complejo metropolitano de cara al progresivo destierro de la experiencia directa de los seres humanos con las cosas. Pues Berlín, a medida que iba expandiendo su casco urbano e integrando pequeñas ciudades de la periferia, se imponía cada vez más fuertemente como gran metrópoli industrial, uno de los tantos procesos transformadores que acontecían al interior de la capital del imperio. La dinámica de la industrialización urbana asumió el valor de "lo maquinal", o "Moloch". Las nuevas generaciones de artistas y escritores no sólo continuaron de manera parasitaria el linaje de reacciones ante la industrialización que había iniciado el naturalismo alemán sino que aprovecharon especialmente algunos elementos de la tradición romántica. Esta combinación dará por resultado una cierta producción lírico-satírica dedicada a la ridiculización de la vida moderna, el arrinconamiento de la intimidad, la pérdida de contacto con la naturaleza, la confusión y frustración de un deseo fragmentado y expandido en elementos callejeros que remiten al tiempo del trabajo, o en la presencia omnipotente de la muchedumbre. El quinto tema de esta etapa corresponde al proceso creativo como comunión de espiritualidad e intelecto, fuertemente ligado al sexto, la problematización de la emancipación individual de cara al crecimiento de postulados técnico-científicos, y al séptimo, el viaje al mundo interior como refugio.

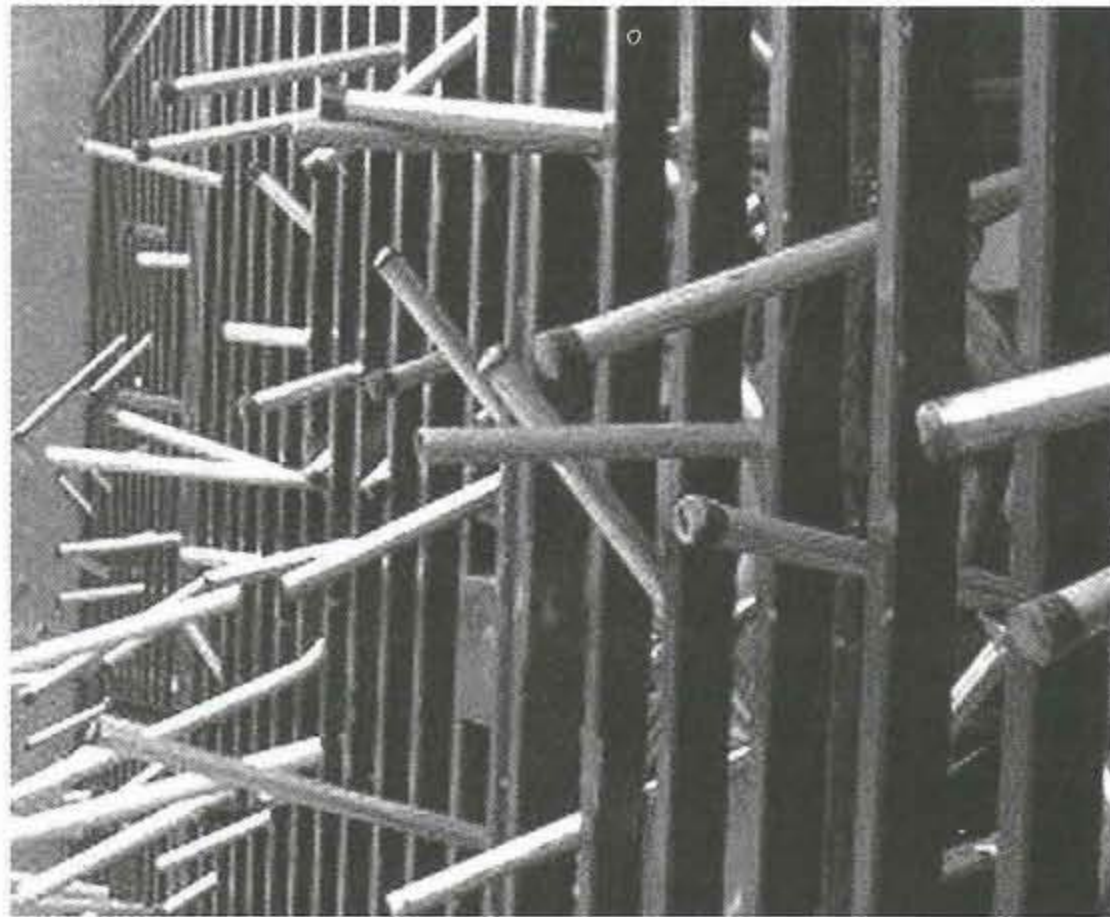
La voluntad de independizar la vida espiritual de la práctica material se refleja en una nueva interpretación de lo "sagrado", lo "sublime" de la experiencia del arte, cuyo destino estaría en la decadencia y muerte de la capacidad organizativo-científica de la ética contemporánea. Devolverle al arte su vínculo con el sentimiento de religiosidad significa en este caso alejarlo de las ideas de técnica y organización, de generar fisuras en las prácticas que suplantaban una experiencia espiritual con ciencia y vida institucionalizada. Este, uno de los sentidos de la emancipación individual, busca recuperar la experiencia ontológica del arte, el estrato de misterio que pone a los seres humanos en contacto directo con su mundo interior. La búsqueda de una "religión" para "hombres libres de fundamentos científicos"⁹ quiere ser la encargada de restablecer el equilibrio entre ética y arte, el contenido de su mundo de ideas aparece reforzando o poniendo en crisis algunas nociones que crecían al interior el proceso sociocultural.¹⁰



En octavo lugar este expresionismo temprano se preocupó por conocer más profundamente a otras culturas, sobre todo las de los territorios colonizados¹¹, lo que dará por resultado fuertes discursos anti-imperialistas y ant-militaristas. Como contrapartida a la idea de gran cultura europea los poemas y relatos del Else Lasker-Schüler están contruidos a partir de personajes “exóticos” —Tino de Bagdad, por ejemplo— y elementos místicos del medio oriente en los que se produce la fragmentación del cuerpo, que es adorado en partes privilegiadas o sometido a rituales destinados a nutrir las raíces del mundo interior. En otros casos se trata de un abierto rechazo y ridiculización a esta idea de “gran cultura” destinada a exponer sus hondas contradicciones internas¹².

El anti-militarismo constituye una preocupación de librepensadores alemanes y austríacos, entre éstos últimos Robert Scheu y Karl Kraus, manifiesto en libros y artículos que pusieron en entredicho la carrera armamentista en ambos imperios. Al respecto, el primero de los hechos importantes es la elaboración de la “tesis del equilibrio del terror para la abolición del armamentismo” de Paul Scheerbart¹³; el segundo, la posición de neutralidad ante y durante la Primera Guerra Mundial que adoptó un sector del expresionismo temprano de Berlín¹⁴, el tercero de estos hechos se materializará al finalizar la guerra en el movimiento anarco-socialista *Freie Jugend* de Ernst Friedrich¹⁵.

El noveno de estos temas gira en torno a la permanencia y/o destierro de los valores de la moral burguesa, tanto en la vida privada y social como en las conductas dirigidas al consumo. El personaje protagónico de esta afrenta es en general la mujer, o lo femenino, centro de un largo linaje que ya le había ido dedicando la cultura del Danubio. Obras y relatos como *Die Büchse der Pandora* (La caja de Pandora) de Frank Wedekind, *Alt* (Viejo) de Heinrich Mann y *Die Tänzerin und der Leib* (La bailarina y el cuerpo) de Alfred Döblin postulan claramente una afrenta a la contradicción y la falacia del mundo de los valores burgueses, la puesta en suspenso y la liberación del carácter cuyo resultado será el asesinato, el sacrificio y la desesperación del mundo interior. Mujeres asesinas y mujeres suicidas, atrapadas en un cuerpo que es enemigo porque se degrada o porque permanece como instrumento del deseo, la auto-liberación se dirige al mismo tiempo a la condena del “puro cuerpo”, a la cárcel de la teatralización social y educativa, y a los poderes científico-médicos.



A la par de esta condena que tiene como portavoz a la mujer existió también, en esta clave, un cuestionamiento subversivo y satírico a los valores del pensamiento y del ser. Breves historias en clave filosófica en las que los personajes se mueven entre la realidad —que entra en los relatos bajo la forma de hechos, elementos y aflicciones producidas en la vida cotidiana— y un nihilismo en permanente diálogo con el pensamiento de Nietzsche: juegos con la eclosión de la moral del deber, la obediencia, el mando, la crueldad, la pena, el autosacrificio y la autoflagelación. La mirada sobre las ‘reglas’ que asedian la experiencia cotidiana cobra efectos paranoicos que terminan deformando y confirmando la disolución de toda percepción valorativa sobre la realidad social a cuidado del individualismo burgués.

El décimo y último lugar en la enumeración de estos temas, y que tal vez sea el más relevante porque se convierte en eco, consecuencia y síntesis de

los anteriores, corresponde al intento de crear un nuevo concepto de cultura. Pese a los elementos residuales que aún conservaban del naturalismo y del romanticismo, estos nuevos artistas e intelectuales de comienzos de siglo XX habían advertido que la época ya no cuadraba con las prerrogativas del *Wilhelm Meister* de Goethe, su recorrido en la formación de la individualidad y su experiencia con el mundo. Lo que advierten es, en definitiva, un desfase irreconciliable entre la capacidad de una ilustración auténtica y experiencial del hombre —la experiencia directa no mediatizada, la espiritualidad y el aprendizaje de valores— y los límites de un campo semántico ‘envejecido’ por el triunfo decisivo de los valores

instrumentales. Es decir, es a partir del desencanto que produce el desplazamiento de la categoría de valor en la capacidad de ilustración personal que resulta necesario redefinir el campo semántico de “Bildung” (formación, educación). La noción de “Bildung” degradada por el tiempo y convertida en sinónimo de formación profesional (“Ausbildung”) encontró su doble positivo en la idea de lo cultivado: “kultiviert”. La riqueza del espíritu y su extensión al mundo de las prácticas se reintegraría de este modo a la recuperación de la vida instintiva. Lo cultivado, con un sentido marcadamente autodidacta, no fue otra cosa que pensar a la cultura como una “forma de vida”.

El expresionismo de la emancipación cultural hizo coincidir al arte con una categoría moral en contraposición a los valores de consumo del mercado metropolitano; el acto creativo, unión de ética y mística, debía

asumir la categoría de una religión desembarazada de fundamentos científicos, reglas académicas y una vida institucionalizada. La palabra se encontró en debate permanente por una legalidad distinta a la del periodismo, asociado a la ideología de la producción materialista de la letra impresa y a un templo de mediación de la experiencia. Mientras que la palabra poética buscó liberación y escape de un mundo externo cosificador, la palabra literaria ejerció una purga al cuerpo moderno, al cuerpo cultural disciplinado de los valores burgueses. El expresionismo asoció la técnica a la hegemonía política, a la ciencia instrumental, al Monismo materialista, a la metrópoli como Moloch —lo maquinal, caos inhumano y estetizado de las viejas estructuras del poder político— y a la ética de la capacidad organizativo-científica.

En definitiva, mientras que el arte se correspondió con esta nueva noción de cultura, la palabra, con la denuncia crítica, y la técnica con las consecuencias de la moral de todos los valores derivados del liberalismo y del individualismo burgués.

2. EL EXPRESIONISMO DEL WORTKUNSTWERK.

LA RENUNCIA A LA GRAMÁTICA Y EL ARTISTA COMO "HOMBRE ENDIOSADO"

En Viena y especialmente en Berlín, los medios masivos se desarrollaron con gran rapidez. Las campañas publicitarias habían madurado al calor de la guerra, que había tenido un enorme poder sobre las imágenes de la ciudad. La incursión técnica de sus artistas se produjo en un clima metropolitano que olía a "Chipre, a maquillaje y a gasolina barata".¹⁶

En marzo de 1919 se produjo en Berlín una insurrección comunista aún más sangrienta que la de enero. La guerra civil, con grupos armados en los barrios obreros, prolongaba el clima de muerte y destrucción de la Gran Guerra. Hombres armados tomaban posición sobre las azoteas, la calle se había convertido en un campo de fuegos cruzados. Por aquél entonces Alfred Döblin se desempeñaba como periodista político. Había sobrevivido en el frente, no fue el caso Franz Marc, August Macke, August Stramm o George Trakl. Paul Scheerbart se suicida al irrumpir la guerra. Döblin registraba ahora los hechos del proceso revolucionario en Berlín. Fue precisamente durante los eventos de marzo de 1919 cuando su hermana Meca, quien se encontraba de camino a su casa con alimento para su hijo, sería alcanzada por una esquirla de granada. Y ahí estaba Alfred Döblin, el escritor, el periodista político, el hombre que había sobrevivido en el frente, publicando un artículo sobre el "odio de clase y el espíritu de venganza".¹⁷

Durante y después de la Primera Guerra Mundial, el expresionismo y el dadaísmo unen sus fuerzas de manera esporádica. Organizan veladas de poesía, producen postulados teóricos y difunden mutuamente a sus

artistas sin dar cuenta a qué grupo pertenecen o no. Ambas corrientes recuperaron el antecedente de una herencia aprovechada con anterioridad por el futurismo, la letrística, a la que sumaron el recurso de idiomas inventados y onomatopeyas para la producción de *Lautpoesie* (poesía acústica) y combinaciones de *Wortkunstwerk*.

"Surren Summen
Brummen Schnurren
Gurren Gnurren
Gurgeln grugeln
Pstn Pstn
Hsstn Hsstn
Rurren Rurren
Rurren Rurren¹⁸".

"10%/ halvt uskildige
se side 2
syphilis serieux
pharmacie den røde mäne
auto auto
traitement discret¹⁹".

Sin embargo, antes de un August Stramm, un Kurt Schwitters y un Otto Nebel hubo un Paul Scheerbart (*Ich liebe dich. Ein Eisenbahnroman*, 1897)

"Kikakokú!
Ekoláps!
Wíso, kolipandá opolôsa.
Ipasátta, ìh fûo.
Kikakokú, proklínthe petêh...²⁰".

y también un Christian Morgenstern (*Galgenlieder*, 1905)

"(...) Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
Klekwapufzi lü?
Lalu lalu lalu lalu la!...²¹".

¿Por qué desemboca el expresionismo precisamente en la *Lautpoesie* y el *Wortkunstwerk*? En primer lugar, como explica Riha, porque a través de este tipo de composición poética se habría perseguido hacer evidente la situación del ser humano dentro de un proceso de mecanización que



“...mostraba el antagonismo entre la voz humana y un mundo amenazante cuyo compás y sonido impedían todo intento de liberación”.²² En segundo lugar, porque muchos artistas e intelectuales consideraron que la única forma de combatir la guerra era con más arte, pero con un arte comprometido estrictamente con el arte, emancipado de principio de los hechos de la historia.

Lothar Schreyer (1919):

“Los escritores son los enemigos de los poetas. Los poetas nos suprimen del tiempo. Los escritores lo transcriben. La novela histórica, la novela social, la biografía, la novela psicológica exigen un gran despliegue de habilidades no artísticas²³”.

Rudolf Blümner (1921):

“No es sólo el idioma alemán el que ha perdido las imágenes y las fuerzas originarias de todas sus palabras. Tal como el pintor compone formas de colores a voluntad, independientemente de un significado, y el compositor enhebra tonos rítmicos a partir de una libertad perfecta, del mismo modo pongo consonantes y vocales juntas a partir de leyes artísticas²⁴”.

Herwarth Walden 1921:

“Si los poetas realmente pudieran comprender la lengua de los pájaros, o la lengua de los tonos, al menos nunca caerían en el intercambio catastrófico de métrica y ritmo²⁵”.

Las matrices del antagonismo entre el hombre y el mundo mecánico y el convencimiento de que el arte debe ser apolítico, se continúan con la etapa expresionista anterior. Sin embargo, el retorno hacia el ‘el arte por el arte’ es también una pérdida de confianza en el poder de la palabra, en esa ética de la palabra que buscaba el expresionismo en su etapa anterior y que, finalizada la guerra, marcará una frontera dura entre escritores y poetas, haciendo explícita, también, una pérdida de confianza en la historia. De acuerdo con estas pérdidas el expresionismo impuso al arte una supresión del tiempo —asociado a la medida y a las reglas del mundo material— y de la gramática —a la que comenzaron a percibir ligada a la ley, al orden, a la sucesión de tiempo—²⁶. La puesta en primer plano de la pieza poética constituyó un intento de liberar a la palabra de signifique sola, por sí misma, y que en esa independencia logre liberar todo comportamiento lógico dentro de la práctica artística.

Otra de las misiones del expresionismo, y que tuvo como centro a la pala-

bra poética, fue la de convertir a la creación artística en “mística”²⁷ como herramienta capaz de curar o de suprimir el sufrimiento y acceso inequívoco al mundo interior.

Lothar Schreyer (1919):

“La historia del mundo modifica a los seres humanos. Todos padecemos el sufrimiento del mundo. Los seres humanos se equivocan de lejos respecto del sufrimiento y dicen conocer la solución al dolor. Nosotros sufrimos el dolor del mundo de verdad y disolvemos el sufrimiento. Esa es nuestra necesidad”.

“El esteta y el crítico creen saber por qué una obra es una obra de arte. Hablan de arte malo y bueno. Pero una obra de arte no se puede comprender ni con saber ni con creencia. Es la obra de arte la que nos crea a nosotros...”.

“Todos los hombres tendrán rostro. Nosotros componemos rostros. El mundo, que no tiene rostro, nos hace responsables por su derrumbamiento. El hombre actual separa la adversidad de los cambios del mundo. Nosotros padecemos la construcción. Los otros padecen el desmoronamiento. Los otros viven en lo público. Nosotros vivimos en la interioridad²⁸”.

William Wauer (1923)

“El hombre es el punto intermedio de su mundo, como el Dios-Hombre es el punto intermedio de todos los mundos humanos. Para mí el Dios-Hombre se llama ‘Ur’*, porque el Dios-Todo de la universalidad sólo surgirá como único Dios-Hombre, como el ‘Ur’ que hay en nosotros.

Al Dios-Todo no lo podemos reconocer por su presencia, sólo podemos nombrarlo: fuente y desembocadura originaria de todo lo cósmico-sagrado, hacemos al Dios-Hombre Ur vivido para nosotros si nosotros somos Hombres-Dioses²⁹”.

Así como en su etapa anterior el expresionismo bregaba por un arte que fuera fusión de intelecto y espiritualidad, una suerte de religión emancipada de fundamentos científicos y destinada a la recuperación de valores éticos, en esta segunda etapa es el artista quien decide ponerse a disposición de su obra, ser, ni más ni menos, apenas un vehículo. La falta de “rostro” es asociada a la mediación y acción anónima que proviene del mundo de la producción material, la ciencia y la tecnología. Ese mundo, que es el único

mundo que no está hecho a 'imagen y semejanza' del artista, es al que el artista, precisamente, tiene la misión de asignarle una identidad. Esa misión es la de equiparar toda creación artística a una creación 'primera' —excurso que remite de manera recursiva a los criterios de la autenticidad y la unicidad—, en la que el artista es el 'elegido', el 'único' que puede asumir el rol de mediador —de dador de la experiencia artística— entre la obra de arte y el cosmos. Y cosmos es otro modo de denominar a un mundo interior cuyo destino es la supresión o trascendencia del sufrimiento.

En esta suerte de 'filosofía' o 'religión privada' otra de las misiones del arte es la de trascender el dolor de manera general; el artista, que se identifica a sí mismo con una suerte de 'hombre endiosado', tiene la obligación de superar el paradigma del individualismo burgués.

J. Mohlzan (1919):

“No hay más YO ni TÚ
Toda intención —Objetivo— es impedimento
del fluir de la ETERNIDAD. —El día
de ayer —la hora pasada— ya nada
nos detiene allí³⁰”.

Otto Nebel (1924):

“El A-B-C es de lejos la primera posibilidad, concebir y
formar la propia vida de la lengua en una poetización
audible y una espontaneidad elemental sin yo³¹”.

En este punto limítrofe de escapes, 'conversiones sagradas' y 'disoluciones místicas', pareciera ser que la pérdida, olvido o descentramiento de un 'yo' es encuentro con lo cósmico como espacio de libertad y equivalencia con todos los mundos espirituales posibles. Ese artista expresionista que huye del tiempo histórico porque lo trasciende 'escondiéndose' en una 'interioridad cósmica', asume el rol de Hombre-Dios, hombre endiosado o nuevo hombre, destinado, a través de un juego espiritual, a ponerle rostros o identidades a un mundo comprendido por elementos cosificados.

3. LA ABSTRACCIÓN EXPRESIONISTA Y EL SAQUEO ESTÉTICO DEL FASCISMO. LECTURAS DE DESENCANTO Y VINDICACIÓN.

La interpretación del arte, que en la primera de estas etapas expresionistas se correspondió con la elaboración intelectual y sensible de un nuevo concepto de cultura —y que ponía en primer plano al mundo instintivo y al aprendizaje autodidacta— en la segunda etapa quedó convertido en la metáfora

de una palabra anti-intelectualista, compuesta por un nuevo rostro y una voz, una imagen de identidad y su sonido. Lejos, por lo tanto, de aquella palabra asociada a las posibilidades artísticas de una denuncia crítica, el vaciamiento de su contenido y su rol al interior de una secuencia gramatical persiguió asignarle una nueva ontología atemporal y mística. Lo que sin embargo no cambió tan radicalmente de una etapa a la otra fue la valoración de la técnica. La desconfianza por la técnica, que los expresionistas habían asociado a la moral de todos los valores derivados del liberalismo, de la ciencia y del individualismo burgués, exacerbó su espectro de acción incorporando a la gramática como poder lógico y anónimo-cosificador.

Los acontecimientos históricos evidencian que el fascismo no cultivó “una huida abstraccionista de la realidad como medio de propaganda” y que sus modos de propaganda se dirigieron a objetivos muy concretos. Lukács hace referencia a un método creativo expresionista como “concepción del ser”, dador de origen e identidad³². Caso contrario, el método del “nuevo hombre” del fascismo fue la reproducción de sí mismo —del hombre de la 'raza superior' o la mal empleada noción del Superhombre de Nietzsche— como promesa y consecución del exterminio del resto de lo humano. Años después Lukács hará referencia a la metodología expresionista de la ausencia de metodología que habría producido no la disolución de la forma y el contenido en favor de una unidad fenomenológica sino el aislamiento de la palabra como cosa, como “Ding”. Este tipo de aseveraciones tienden a actualizar aún más la confusión, las diferencias irreconciliables y las semejanzas de aquellos elementos del expresionismo que aún permanecen bajo sospecha. Los intentos posteriores por encontrar un discurso “fundador”, una lectura básica y clara de ciertos miembros del expresionismo ha resultado una tarea infructuosa que termina remitiendo al contenido de las tesis doctorales de algunos poetas y escritores³³, o al análisis de algunos escritos retratados como construcciones “teóricas” duras³⁴.

Creo que debería ser indiferente si August Stramm leyó o no a Husserl —no hay que olvidar que entre los expresionistas había unos cuantos filósofos—, y también creo que no es posible asociar o pedir coherencia a la elaboración interpretativo-creativa de una suerte de teología mística grupal.

Una vez desechados estos aspectos quedaría al menos una certeza: aquél bosque metafísico y abstracto en el que se perdieron los expresionistas habría invitado a re-significar y a reinterpretar cada uno de sus componentes. A este hecho en relación con la palabra poética se han dirigido las críticas de Karl Kraus y de Jorge Luis Borges, el primero, desengañado por la neutralidad de muchos expresionistas ante la Primera Guerra Mundial y lo que él mismo denominaría acción de 'ponerse por debajo de la inteligencia' en vez de acción estético-poética³⁵, el segundo, también más afín a la primera etapa expresionista, asociaría este arte a un “desmenuzamiento”, “producto de la posguerra”³⁶. Para Kraus, esta suerte de espiritualidad que procuró una nueva



semantización de la lengua a través del *Wortkunstwerk* careció de la “fuerza simbólica de las viejas palabras” y de ética, de una responsabilidad dirigida a la comprensión³⁷. Borges criticó la prerrogativa expresionista de construir edificios de palabras y el empleo de palabras sueltas como unidades inmanentes, primero, porque Borges comprendió a la palabra en tanto vehículo de emociones que le devuelven al mundo variaciones de viejos sentidos, recreando la materia significativa de su fatiga nominadora³⁸. Segundo, porque advirtió que muchas veces es la metafísica la que engaña, la abstracción en la que “acechan los más enconados prejuicios”³⁹. Lukács, en términos generales, nunca dejó de comprender al anti-intelectualismo expresionista como un exceso de misticismo compatible con un tiempo cosificador.

Pienso que el punto conflictivo del que se sirvió el fascismo para “saquear” elementos estéticos del expresionismo fue la voluntad de suprimir la noción de tiempo. Mientras que para los expresionistas se trató del “tiempo de la lógica y de la técnica”, de resignación ante el cansancio histórico; para los fascistas, de un “tiempo viejo” sobreimpreso a los hechos de un presente cuyo futuro debía ser radicalmente cambiado. Los expresionistas permanecieron en el territorio del juego espiritual, los fascistas impusieron una nueva realidad instrumental. El nuevo hombre del expresionismo fue el artista, una suerte de sacerdote cuya “misión” habría querido ser la de purificar el tiempo con arte. En su juego espiritual el artista expresionista habría querido poner rostros, otorgar nuevas identidades a ese tiempo que los asfixiaba, la realidad instrumental del fascismo fue precisamente la de eliminar toda identidad que no remitiera a la “normativa” de la raza aria. Hubo, en todo caso, un movimiento paralelo entre huida y creación mística / eliminación e imposición material del tiempo, un hombre nuevo “elegido” para una determinada misión, dos modos de ver la cosificación de la época, como juego espiritual y como realidad instrumental.

Tal vez los poetas del *Wortkunstwerk* tomaron conciencia mejor que sus críticos contemporáneos y posteriores del futuro inmediato al que quedaba sometida una ética-crítica de la palabra, y tal vez, también por eso mismo, negaron esa palabra sometida a la lógica del tiempo, a la que repudiaron su capacidad de producir imágenes atroces para el mundo. En todo caso el expresionismo tuvo la prerrogativa de darle a la palabra un valor de eternidad, puesto a trascender la materia de la representación para crear un ambiguo espacio de resistencia en el arte y, en su nombre, de lo humano frente a la técnica.

INDICE DE ABREVIATURAS

Der Sturm: DS, Nr.-cuaderno- Heft, año DS, Heft I, 1910.
Die Fackel: F + Nr.-cuaderno- Heft, año F1, 1889.

NOTAS

1. Georg Lukács. *Deutsche Literatur während des Imperialismus. Eine Übersicht ihrer Hauptströmungen*. Berlín, Aufbau-Verlag GMBH, circa 1950, página 48.
2. Georg Lukács. “Grösse und Verfall’ des Expressionismus”, en Paul Raabe (editor). *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. Zürich, Arche AG/ Raabe + Vitali, 1934, páginas 254 a 272, aquí página 271.
3. Ernst Bloch. “Diskussionen über Expressionismus”, en Paul Raabe. *Op. cit.*, páginas 283^a 293, aquí página 284.
4. Entre ellos: *Nord und Sud/ das Magazin für Literatur, Musik, Kunst und Kultur; Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur; Der Komet*; la sección de noticias sobre política, cultura y teatro del periódico *Rundschau y Das Theater*.
5. *Der Sturm*. München, Kraus Reprint/ A división of Kraus-Thompson organization Limited, 1970.
6. Paul Scheerbart. *Der Blaue Himmel*, en *Der Sturm*. Heft XXV, 1910, páginas 197 y 198; Paul Scheerbart. *Luftqualen. Eine Entdecker Geschichte*, en *Der Sturm*. Heft XXIV, 1910, páginas 190 y 191.
7. “Con gesto provocante nos vamos a burlar de cada expresión de esta cultura que agota las fuerzas vitales para conservar sus convenciones. Con esmero vamos a desplumar cada costumbre liberal adictiva y vacía de contenido. Pues vivimos la dramatización histórica de una época que externaliza sus poderes servidos por una banalidad generalizada y que degenera en una forma tendiente a desposeer la vida de sus fuerzas vitales para mantener sus dogmas inútiles y vacíos”. R. Kurtz. “Programmatisches”, en *Der Sturm*. Heft I, 1910, página 2.
8. Hugo Ball. “Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften”, en Hans Schlichting. (editor). *Kulturkritik, 1909-1926. Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, páginas 102 a 148, aquí página 109.
9. Joachim Lux. “Kunst und Ethik”, en *Der Sturm*, II, 1910.
10. Un poco antes de la irrupción de la Primera Guerra Mundial, en la vida del pensamiento nacional alemán hubo: “...renovado interés por los problemas religiosos y por la experiencia religiosa en su forma originaria, por la mística. Los místicos de China y la India fueron dados a conocer especialmente por la editorial Eugen Diederichs, de Jena, en ediciones de bajo costo; los místicos europeos de la Edad Media: Eckhart, Angelus Silesius, Suso aparecieron en antologías y recopilaciones; la mística de la naturaleza de las canciones Kalewala de Finlandia, sobre todo las tomadas de la mística judía a cuidado de Martin Buber y el gran ensimismamiento de Alfred Mombert, aún vivo, que lo recogió todo en tanto pasatiempo formativo y enriquecedor para el pueblo”. Friedrich Huebner. “Der Expressionismus in Deutschland”, en Paul Raabe. *Op. cit.*, páginas 133 a 147, aquí página 140.
11. Alemania había elegido el camino colonial transoceánico para su expansión territorial. El advenimiento del nuevo siglo significó para el *Reich* dar el gran paso a la política internacional: a fines de 1898 ocupa la costa china e instala

un punto portuario en Manila, los bancos y la industria alemana comienzan a planear la construcción de líneas férreas en Turquía, de Bagdad al Golfo Pérsico, lo cual habría de chocar de principio con los intereses británicos. La industria acompañó la política de mercado que guiaba la expansión territorial.

12. Ver Paul Scheerbart. "Nackte Kultur. Schwarzer Spass", en *Der Sturm*, Heft XXI, 1910.

13. Paul Scheerbart, "Das Neue Kriegsinstrument", en *Der Sturm*, Heft XV, 1910. Ver también Paul Scheerbart. *Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der europäischen Land-Heere, Festungen und Seeflotten*. Berlín, Oesterheld, 1909.

14. A diferencia de *Der Sturm*, que asumió una absoluta neutralidad frente a la guerra —y que le costaría el apoyo intelectual y financiero de Karl Kraus— *Die Aktion*, la publicación que reunió a la otra vertiente expresionista más dedicada a la poesía y con el tiempo muy politizada, asumió una posición de repudio y combate. Ver John Halliday. *Karl Kraus, Franz Pfempfert and the First World War. A comparative Study of Die Fackel and Die Aktion between 1911 and 1928*. Passau, Halle, 1986.

15. Ver Tommy Spree. *Ich kenne keine "Feinde". De Pazifist Ernst Friedrich. Ein Lebensbild*. Berlín, Anti-Kriegs-Museum/Druckerei Conrad, 2000.

16. Recuerdo de Carl Zuckmayer del Berlín de 1921. Citado en Berber Schrader y Jurgen Schebera. *Die "goldenen" zwanziger Jahre. Kunst und Kultur in der Weimarer Republik*. Leipzig, Böhlau, 1987, página 31.

17. Alfred Döblin. "Erster Rückblick", en R. Glatzer (compilador). *Die Nachwirkungen von Krieg und Revolution. Januar 1919 bis Juni 1920. Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole 1919-1933*. Berlín, Siedler, 2000, página 47.

18. Citado en Rudolf Blümner. "Die absolute Dichtung", en *Der Sturm*, Heft VII, 1921.

19. Harald Momberg. "La Victorie", en *Der Sturm*, Heft VIII, 1923.

20. Ejemplos citados en Karl Riha. "Über Lautgedicht", en *Sprache im technischen Zeitalter*. Nº 55, marzo-abril de 1975, páginas 261 a 285 [notas 9 y 10].

21. *Ibidem*.

22. Karl Riha. *Op. cit.*, página 267.

23. Lothar Schreyer. "Die neue Kunst", Dritte Teil, en *Der Sturm*, Heft VIII, 1919-1920.

24. Rudolf Blümner. *Op. cit.*

25. Herwarth Walden. "Kritik der vor-expressionistischen Dichtung", Zweite Teil. *Der Sturm*, Heft II, 1921.

26. "La poesía no puede tener ninguna consideración con la gramática". Lothar Schreyer. "Die neue Kunst".

27. Ver William Wauer. "Über die Möglichkeit einer neuen Religion", Erste Teil. *Der Sturm*, Heft VIII, 1923, y "Über die Möglichkeit eine neue Religion", Fortsetzung, en *Der Sturm*, Heft IX, 1923.

28. Lothar Schreyer. "Die Neue Kunst", Erste Teil, en *Der Sturm*, Heft II, 1919-20.

29. William Wauer, Heft VIII, 1923.

(*) El prefijo "Ur" proviene de Ursprung: origen y Dios.

30. Johannes Molzahn. "Das Manifest des absoluten Expressionismus", en *Der Sturm*, Heft VI, 1919-20.

31. Otto Nebel. "Geleit und Begleit- Erscheinungen zur absoluten Dichtung", en *Der Sturm*, Heft IV, 1924.

32. "Y también yo veo al 'expresionismo' en todas partes donde el arte me toca de manera profunda. Pues para mí, en mi teología y mitología privadas, el expresionismo es la sonoridad de lo cósmico, el recuerdo de la una tierra originaria, un sentimiento atemporal por el mundo, el habla lírica de lo único con el mundo, el auto-reconocimiento y la experiencia de sí mismo en cualquier semejanza posible". Hermann Hesse. "Zu 'Expressionismus' in der Dichtung", en Paul Raabe. *Op. cit.*, páginas 108 a 113, aquí página 111.

33. Ver Frank Fellman. *Fenomenología y Expresionismo*. Barcelona, Editorial Alfa, 1984.

34. Ver Kurt Möser. *Literatur und die "Große Abstraktion". Kunsttheorien, Poetik und "abstrakte Dichtung" im Sturm 1910-1930*. Erlangen, Palm und Enke, 1983.

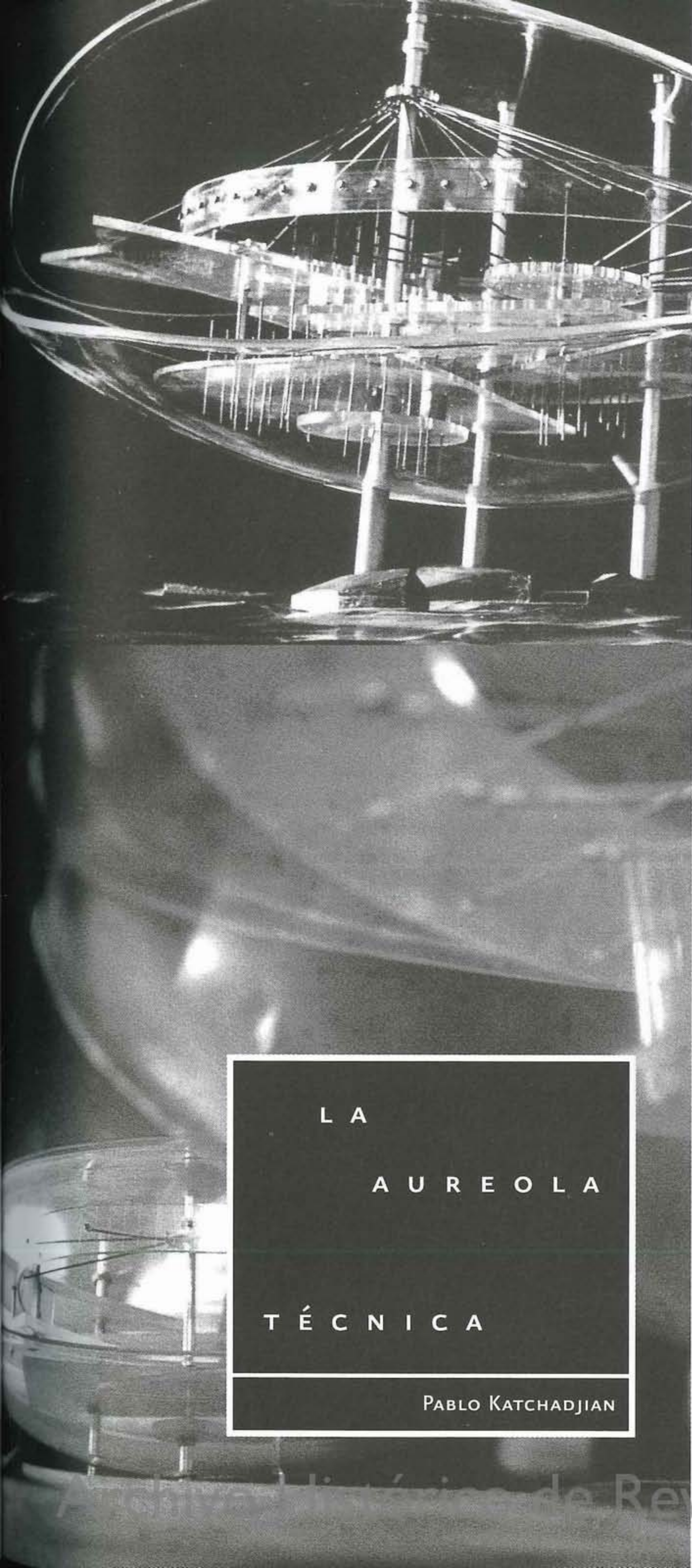
35. Karl Kraus. "Expressionismus". Inschriften. *Die Fackel*, 1922, páginas 588-594.

36. "... en Alemania se ha estancado el dolor en palabras grandiosamente vanas y en simulacros bíblicos". Ver Jorge Luis Borges. "La traducción de un incidente", en *Inquisiciones*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1994, páginas 17 a 21 (Originalmente publicado en revista *Inicial* nº 18-19, Buenos Aires, julio de 1925). "No es maravilloso que muchos en esa perfección de dolor hayan echado mano a las inmortales palabras para alejarlo en ellas. De tal modo, en trincheras, en lazaretos, en desesperado y razonable rencor, creció el expresionismo: la guerra no lo hizo, mas lo justificó." "(...) En los mejores poemas expresionistas hay la viviente imperfección de un motín." Ver Jorge Luis Borges. "Acercas del expresionismo". *Op. cit.*, páginas 155 a 161, aquí 157.

37. "La responsabilidad por la elección de las palabras es la más difícil que debería haber y sin embargo es la más sencilla. Esta responsabilidad no se le exige a ningún escrito, sí la de ser comprensible". Karl Kraus. "Die Sprache", en Christian Wagenknecht (editor). *Karl Kraus. Die Sprache*, Tomo VII. Frankfurt, Suhrkamp, 1987, páginas 371 a 373, aquí página 371 (*Die Fackel*, 1932, páginas 885 a 887). Ver Karl Kraus. "Die Wortgestalt". *Die Fackel*, 1921, páginas 572 a 576.

38. "Las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras —sueltas— (dice Borges) no existen". Ver Jorge Luis Borges. "Ejecución de tres palabras". *Op. cit.* "No de intuiciones originales —hay pocas— sino de variaciones y casualidades y travesuras suele alimentarse la lengua. La lengua: es decir, humilladoramente el pensar." Ver Jorge Luis Borges. *El idioma de los argentinos. Indagación de la palabra*. Madrid, Editorial Alianza, 2000, página 27 (Impresión original en revista *Síntesis*, año 1, nº 1 y nº 2. Buenos Aires, junio y agosto de 1927).

39. Jorge Luis Borges. "Examen de metáforas". *Op. cit.*, páginas 72 y 73 (Publicado originalmente en revista *Alfar* nº 40 y nº 41. La Coruña, mayo y junio de 1924).



L A

A U R E O L A

T É C N I C A

PABLO KATCHADJIAN

I

Reiner Stach dedica uno de los capítulos de su biografía sobre Franz Kafka a analizar *El desaparecido*, y comenta que, según las fuentes, Kafka escribió la novela bajo el efecto de la impresión que le causaban “las manifestaciones hipertróficas, la proliferación de las últimas tecnologías, cuya desmedida aceleración arrastra consigo a las personas...”¹. Destaca, después, a Kafka como el primer novelista de lengua alemana que hace aparecer en sus novelas cosas como huelgas, taylorismo, etcétera. Pero no sólo eso: también hace aparecer, de manera general, la cuestión de la técnica como algo que es nuevo en el mundo y que parece estar reconfigurando las relaciones sociales, la apariencia y la forma de hacer las cosas, es decir, la cuestión de la técnica como transformadora del mundo y del mundo transformándose a sí mismo a través de la técnica. Esto significa que podemos hablar de cierta relación entre arte y técnica en esta novela de Kafka y, por eso, plantear la situación que quiero analizar en este ensayo: un artista que en su obra incluye la técnica.

Entender cómo está planteada y qué supone esta inclusión en la novela de Kafka puede ser un punto de partida para pensar esta situación en otros períodos y lugares. ¿Por qué Kafka incluye la técnica en su obra? Esta pregunta es difícil de responder, pero podría suponerse en primer lugar algún tipo de entusiasmo, o al menos curiosidad, de Kafka con respecto a los nuevos fenómenos técnicos. Esta característica suya es la que su amigo Max Brod usa para defenderlo de los lugares comunes cuando habla de “lo falso que es el punto de vista que considera a Kafka encerrado en una *turris eburnea*, en un mundo fantástico, alejado de la vida”, ya que Kafka, según él, “era diametralmente distinto: se interesaba por todo lo nuevo, por lo actual, por lo técnico; por ejemplo, le interesaron mucho los comienzos del cinematógrafo; jamás adoptó una actitud de orgulloso apartamiento; aun los abusos del progreso eran investigados por él hasta la raíz con paciencia y curiosidad inagotables”². Brod dice esto como introducción al relato del viaje que su hermano Otto, Kafka y él hicieron en 1909 y que los llevó a una demostración aérea en Brescia: “Nunca habíamos visto un aeroplano”, explica Brod. Luego de la experiencia, Kafka, instado por Brod, escribió lo que sería uno de sus primeros textos publicados, que llevó por título “Los aeroplanos en Brescia”. El texto no parece todo lo revelador que podría esperarse teniendo en cuenta que Kafka insistió mucho en ir y que se trataba de la primera vez que veía volar a una persona con la ayuda de una máquina “más pesada que el aire”. Quiero decir que el texto no revela del todo el supuesto entusiasmo. Sin embargo, sí es posible rescatar dos observaciones interesantes:

1. “(...) Blériot está en el aire. Se divisa su torso rígido, que emerge sobre las alas; sus piernas se hunden profundamente como si fueran parte de la maquinaria”³.

2. “Todos miran hacia arriba, hacia Blériot (...). ¿Qué pasa? Aquí arriba, a veinte metros de la tierra, hay un hombre aprisionado en un armazón de madera y se defiende de un peligro invisible, asumido voluntariamente. Nosotros, en cambio, estamos abajo, apretujados e insubstanciales, y miramos a aquel hombre”⁴.

Tendríamos, entonces, cierta idea de fusión hombre-máquina en la primera cita y la oposición entre la masa y el héroe que asume el peligro en la segunda, que son las mismas ideas que extasiaban a Filippo Tomasso Marinetti, quien también estaba mirando, probablemente con más fascinación que Kafka, los aviones en Brescia ese mismo día. Y no sólo eso: según Jeffrey T. Schnapp, Marinetti, esa tarde, dio unas vueltas frente al público subido a un avión como acompañante, aunque al parecer se limitó a eso: a dar unas vueltas. El único poeta que voló fue, para la probable amargura de Marinetti, su admirado rival Gabriele D’Annunzio⁵. Marinetti había publicado poco tiempo antes su “Primer manifiesto futurista”, exactamente el 20 de febrero de 1909, en *Le Figaro* de París⁶. Este manifiesto, gracias, sobre todo, a la “inusual capacidad para utilizar los medios masivos y establecer contactos personales” que tenía Marinetti⁷, era bastante conocido ya desde su publicación, aunque es poco probable que Kafka lo conociera y muy poco probable que le interesara. ¿Por qué? Entre otras cosas, porque Kafka y Marinetti se relacionaron de formas opuestas o al menos muy distintas con la técnica. El “nosotros, en cambio, estamos abajo, apretujados e insubstanciales” de Kafka citado más arriba es una buena forma de entenderlo. Kafka se pone a sí mismo en el lugar de la masa; Marinetti, en el del héroe en la altura. En Kafka parece haber más que nada un interés por observar y entender la época, casi podría decirse una búsqueda de datos e ideas para armar una estrategia que le permita sobrevivir con el mínimo gasto de una energía escasa (“Todo obstáculo me supera”, era su divisa según Brod); de ahí probablemente el mote obligatorio para Kafka: “agudo observador”. Y observa, siempre, desde abajo. Marinetti sería el opuesto: mira desde arriba y busca mirar desde arriba en un intento por superar la mirada corta y reducida de “la masa”; no observa sino que proyecta (por eso es futurista). Así, la máquina para él no es algo, sino que *podría ser algo y podríamos ser algo* con la máquina: se podría decir que la máquina es una promesa.

Lo que habría que ver es en qué consiste esa promesa. Una forma de averiguarlo es la siguiente. Pierpaolo Antonello, en un ensayo sobre la rivalidad entre D’Annunzio y Marinetti, escribe: “El aeroplano fue considerado por los poetas e intelectuales como un milagro; una realización divina, el medio perfecto para evadir la indeterminación de la vida caótica en la metrópolis”⁸. ¿Por qué? Hay que recordar acá el muy conocido poema en prosa de Baudelaire, “La pérdida de la aureola”, de *El spleen de París*:

“—¿Cómo! ¿Está usted aquí, querido amigo? ¡Usted, en un mal lugar! ¡Usted, el bebedor de quintaesencias! ¡Usted, el comedor de ambrosía! ¿Puedo sorprenderme, en verdad?

—Usted conoce, amigo, el terror que me causan los coches y los caballos. Hace un momento, cuando cruzaba el bulevar apresuradamente, dando brincos en el barro a través de ese caos móvil donde la muerte llega galopando por todos los lados al mismo tiempo, mi aureola, en un movimiento brusco, se me deslizó de la cabeza al fango del camino. No tuve el valor de recogerla. Juzgué menos ingrato perder mis credenciales que hacerme romper los huesos. Por lo demás, me dije, la desgracia puede ser conveniente para algo. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer acciones innobles, y entregarme al libertinaje como los simples mortales. Y heme aquí, muy parecido a usted, como verá.

—Usted debería, por lo menos, anunciar la pérdida de esa aureola o hacerla reclamar por la comisaría.

—No, por cierto. Me encuentro bien así. Sólo usted me ha reconocido. Por otra parte, la dignidad me fastidia. Además, pienso con alegría que la recogerá algún mal poeta y se la pondrá desvergonzadamente en la cabeza. ¡Qué placer hacer dichoso a alguien! ¡Y sobre todo a alguien que me causará risa! ¡Piense en X o en Z! ¡Oh, qué divertido será eso!⁹.”

El poema, como es evidente, es una especie de chiste serio: un poeta pierde su aureola y eso lo hace sentirse, para su agrado, como el resto de los mortales. ¿Por qué “serio”? Porque Baudelaire está hablando de la nueva situación del poeta en la ciudad moderna. No es difícil estar de acuerdo con el análisis de Marshall Berman:

“Una de las paradojas de la modernidad, tal como Baudelaire la ve aquí, es que sus poetas se harán más profunda y auténticamente poéticos al hacerse más parecidos a los hombres corrientes. Si el poeta se lanza al caos en movimiento de la vida cotidiana en el mundo moderno (...) puede apropiarse de esta vida para el arte. El ‘mal poeta’, en este mundo, es el que espera mantener intacta su pureza manteniéndose al margen de las calles, a salvo de los riesgos del tráfico. Baudelaire quiere obras de arte que nazcan en medio del tráfico, que surjan de su energía anárquica, del incesante peligro y terror de estar allí¹⁰”.

Casi diría que esta es *la* interpretación del poema, o al menos que este sentido está en el poema; pero uno podría dudar de lo que sigue: “Así, ‘La pérdida de la aureola’ resulta ser una declaración de algo ganado”¹¹. ¿Cómo? ¿No se trata de algo perdido? Porque Baudelaire podrá ver muy



bien que la situación del poeta en la ciudad moderna es otra, que ya no tiene aureola, etcétera, y que en cierto sentido la aureola ya resultaba una carga, pero eso no significa necesariamente que esta pérdida no le resulte conflictiva y dolorosa. De hecho, me parece que podría verse toda la poesía posterior como una búsqueda de reencontrarse con la aureola o con algo equivalente. Porque es cierto que el poeta tiene ahora nuevas posibilidades, pero eso lo coloca en un lugar indeterminado muy poco cómodo y difícil de entender: es uno más entre todos, pero con la particularidad de tener un oficio inútil¹². En este sentido, la búsqueda de la nueva aureola podría entenderse como una búsqueda de justificación para ese oficio inútil.

¿Por qué este poema en prosa de Baudelaire sirve para entender la posición de Marinetti frente a la técnica? En el manifiesto futurista de 1909, antes de los once puntos puede leerse una especie de relato introductorio; en este relato el lector se entera de que Marinetti estuvo corriendo a toda velocidad con su auto por ahí (“aplastando contra el umbral de las casas a los perros guardianes que se redondeaban bajo nuestros neumáticos hirvientes como cuellos almidonados bajo la plancha”¹³) hasta que le ocurrió lo siguiente:

“...viré bruscamente sobre mí mismo con la rabiosa embriaguez de los perrillos que se muerden la cola, y he aquí que, súbitamente, dos ciclistas me obstruyeron el paso titubeando ante mí como dos razonamientos persuasivos y sin embargo, contradictorios. ¡Un fastidio! ¡Puah! Yo viré en corto, disgustado, y di de refilón en un gran bache.

¡Oh, fosa maternal medio llena de agua fangosa! He saboreado a boca llena el cieno fortificante que me recuerda el santo pezón negro de mi nodriza sudanesa.

Cuando enderecé mi cuerpo fangoso y maloliente, sentí el hierro rojo de la alegría cosquilleándome deliciosamente el corazón¹⁴”.

Es muy posible, como indica Claudia Salaris, que Marinetti conociera y repitiera las figuras del poema de Baudelaire en el sentido de “un segundo nacimiento o mito de origen de la vida moderna”¹⁵. Pero creo que en la relación entre un texto y otro hay más que eso: el texto de Marinetti no quiere repetir el gesto del de Baudelaire sino anularlo¹⁶. En este sentido, sería, más que un segundo nacimiento, una conversión¹⁷. En principio, hay dos elementos comunes muy marcados: el fango y el movimiento brusco, es decir, un poeta que hace un movimiento brusco tratando de esquivar algo y luego otra cosa cae en el fango. Pero las diferencias son importantes cuando vemos que en un caso se cae la aureola y el poeta sale limpio y en el otro se cae el poeta, que sale sucio, junto con su auto, que al salir tiene “llena su *carrosserie* de cieno e impoluto su

interior”¹⁸. Mientras Baudelaire pierde definitivamente su aureola y queda limpio y listo para mezclarse con el vulgo, Marinetti sale sucio y con su auto limpio y aún en funcionamiento: “Se creyó muerto a mi tálburi; pero yo le desperté con una sola caricia sobre su dorso potente, y resucitó corriendo a toda velocidad”¹⁹. Lo que digo es lo siguiente: Marinetti era un poeta que andaba sin aureola por culpa de Baudelaire, quien había perdido la suya y condenado así a todos los poetas posteriores; Marinetti, al igual que Baudelaire, lamentaba y a la vez disfrutaba esta situación; pero un día, sin darse cuenta vive la escena de Baudelaire de tal modo y con tales alteraciones que descubre que sí tiene aureola: su auto.

Esto último seguramente va a parecer caprichoso, pero si uno mira con un poco de atención es claro que Marinetti ve en la técnica la posibilidad de recuperar su aureola. Esa es la promesa de la que hablaba más arriba. Porque ¿qué hacía la aureola? Dotaba a su portador de poderes especiales que lo separaban del vulgo, la masa. Para entender esto hay que pensar brevemente en dos cosas: 1) las formas de aparición a principios de siglo de la técnica, sobre todo de los automóviles y, más aun, de los aviones; 2) ciertas posiciones de Marinetti.

Veamos lo primero. Según parece, el automóvil, en sus inicios, no era visto como un amable reemplazo del carro tirado por caballos sino como algo bastante más bestial y destructor, lo que daría más sentido al tono agresivo del manifiesto de Marinetti. En 1903, por ejemplo, tuvo lugar una carrera automovilística París-Madrid, que fue conocida como “la carrera de la muerte”. ¿Por qué? Por “las innumerables muertes de conductores (entre ellos, Marcel Renault) y espectadores, que poblaban los caminos y no llegaban a dejar la vía libre a tiempo a los monstruos que pasaban a toda carrera”²⁰. Debido a esto, no sólo la carrera fue interrumpida en Bordeaux, sino que “fue tan grande la indignación del público ante la masacre que los autos fueron llevados a la estación de ferrocarril y enviados de regreso en tren”²¹.

Kurt Möser, en su ensayo “El lado oscuro del ‘automovilismo’, 1900-1930”, plantea que la función de las carreras y otros espectáculos automovilísticos a principios de siglo fue la de educar a los individuos y a las sociedades en lo que él llama “cultura de la agresión”, retrospectivamente una preparación para lo que sería la Primera Guerra Mundial; en este sentido, afirma que el peligro, la violencia y la agresión no eran características laterales de los primeros vehículos a motor sino su núcleo y, justamente, parte importante de su atractivo, tanto para los espectadores como para los conductores²².

Y si esto pasaba con los autos no es difícil imaginar lo que pasaba con los aviones: la probablemente menor cantidad de muertes en el público se veía compensada por la permanente muerte de aviadores, que inmediatamente se convertían en héroes, santos y/o mártires de la tecnología;

Otto Lilienthal, una de las primeras víctimas de la aviación, condensa esta idea en sus últimas palabras: "Es necesario hacer sacrificios"²³. Eran sacrificios ante el altar de la tecnología y el futuro (el progreso). A la vez, al ser una actividad más peligrosa que el automovilismo, la aviación, como plantea Möser, se convirtió en una actividad más prestigiosa, una especie de 'super-automovilismo'²⁴. Este prestigio de los automóviles es lo que se ve en el manifiesto de 1909; el super-prestigio de los aviones aparece, después, en el "Manifiesto técnico de la literatura futurista" del 11 de mayo de 1912: "¿Por qué servirse todavía de cuatro ruedas exasperadas que se aburren, desde el momento que podemos levantarnos del suelo? Liberación de las palabras, alas desplegadas de la imaginación, síntesis analógica de la *tierra envuelta por una sola mirada* y toda ella recogida en palabras esenciales"²⁵.

Marinetti ya había volado sobre Milán en un biplano comandado por el peruano Juan Bielovucic en septiembre de 1910. Y esta experiencia parece haber sido determinante para la concepción del manifiesto de 1912:

"Sentado sobre el depósito de la gasolina del avión y con el vientre caldeado por la cabeza del aviador, sentí la ridícula futilidad de la sintaxis heredada de Homero. ¡Furiosa necesidad de liberar las palabras, desaprisionándolas del periodo latino! (...) Eso fue lo que me dijo la rotante hélice, mientras volaba a doscientos metros por encima de las poderosas chimeneas de Milán"²⁶.

¿Qué plantea el manifiesto? Principalmente, un cambio de perspectiva, o en realidad una anulación de la perspectiva. Y ahora sí se puede entender eso de evadir la indeterminación de la vida caótica en la metrópolis a través del aeroplano; es literal: "tierra envuelta por una sola mirada". El aeroplano representa, para Marinetti, la posibilidad de recuperar esa visión de la totalidad que el poeta habría perdido junto con su aureola en la constitución de las ciudades modernas, visión opuesta a la del individuo en la masa, que mira desde abajo, en medio del caos, y no entiende, no puede y no podría entender²⁷.

Esta visión de la totalidad es otra expresión de algo que ya aparecía en el manifiesto de 1909: "Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente"²⁸. Y antes dice: "La poesía debe ser un asalto violento contra las fuerzas desconocidas para hacerlas rendirse ante el hombre"²⁹. Ya resulta claro que esas fuerzas desconocidas son las multitudes, y que la omnipresencia es lo opuesto a eso: no estar en el medio sino en todos lados a la vez. Pero el manifiesto de 1912 da, gracias al avión, un matiz nuevo: no sólo estar en todos los lugares a la vez gracias a la velocidad, sino que ya no haya muchos lugares; sólo hay uno: la vista desde arriba, que supera la perspectiva confundida del que está entre otros. En este sentido escribí un poco más arriba que este

manifiesto planteaba una anulación de la perspectiva: lo que se ve desde el avión no es una forma de ver algo sino *la* única forma de verlo con su *verdadero* sentido. Y quizá a eso se refiere su punto 11: "Destruir en la literatura el YO"³⁰.

Jeffrey Schnapp ve en esta idea de la destrucción del yo el correlato bélico evidente; escribe:

"Hay un quiebre absoluto entre la perspectiva pedestre del soldado común y la perspectiva aérea o elevada disponible para el comandante (...). Para el soldado de infantería, la violencia de la guerra es experimentada como sin agencia, azarosa y catastrófica; para el comandante (y su contraparte, el poeta futurista), es simplemente la expresión de un sentido de agencia individual enormemente expandido: 'enormemente expandido' porque, a través de los ojos y cuerpos de sus aviadores, ahora puede ver al enemigo desde el aire, penetrar su espacio aéreo y estar presente simultáneamente en todos los puntos del frente"³¹.

II

Todo lo escrito hasta acá debería servir para entender la relación entre arte y técnica en Argentina a principios del siglo XX. ¿*Servir* en qué sentido? Como marco, pero sobre todo como una forma de evitar el lugar común: la técnica estaba en el ambiente y por eso los artistas la incluyen en sus obras y manifiestos. Si bien esto puede ser cierto, no explica cómo y por dónde se construye la relación.

Para empezar a ver esto es imprescindible analizar la influencia de Marinetti. John W. Burrow, en su libro *La crisis de la razón*, analiza ("como acto de venganza profesoral") el manifiesto de Marinetti de 1909:

"Hay, claramente, el darwinismo social y Nietzsche (la necesidad de la lucha, la aversión nietzscheana a los guardianes oficiales de la memoria histórica); Bergson, probablemente (dinamismo, *élan*); la tradición anarquista de Bakunin (violencia, destrucción, incendiarismo); la celebración por Walt Whitman de las ingentes multitudes de obreros del mundo industrial y sus energías desatadas"³².

Estas influencias variadas probablemente sean una de las claves de su productividad y difusión: todos podían encontrar algo que apoyar y olvidar la otra parte, de modo que era fácil sentirse interpelado por este manifiesto. Pero no sólo eso; la otra clave, sin duda, es su novedad, porque el manifiesto, como escribe Burrow, "a pesar de las manifiestas



influencias intelectuales, *era nuevo*³³. Y es de esperar que una novedad de este tipo tenga la influencia que le corresponde.

Pero hay algo más: incluso en los que no se presentaban como seguidores de Marinetti es posible encontrar ecos de la estructura básica que se veía en la primera parte de este trabajo: la oposición entre artista y masa con la perspectiva única de la altura. En 1923, la muy influyente e intelectualmente central revista *Nosotros* publica dos partes de una conferencia del también muy influyente Ortega y Gasset: “El tema de nuestro tiempo”³⁴. “El tema de nuestro tiempo” es que hay “épocas en las cuales el pensamiento se considera a sí mismo como desarrollo de ideas germinadas anteriormente y épocas que sienten el inmediato pasado como algo que es urgente reformar desde su raíz”; mientras unas son “épocas de filosofía pacífica”, las otras son “épocas de filosofía beligerante, que aspira a *destruir el pasado* mediante su radical superación”³⁵. Obviamente, el “tema de nuestro tiempo” es que la época de la conferencia es del segundo tipo: beligerante, destructora del pasado, etcétera. Quizá sería tramposo adjudicar a un discurso de este tipo la influencia de Marinetti, aunque sí podría sospecharse. Pero veamos cómo sigue:

“Cuando el pensamiento se ve forzado a adoptar una actitud beligerante contra el pasado inmediato, la colectividad intelectual queda escindida en dos grupos. De un lado, la gran masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida; de otro, una escasa minoría de corazones de vanguardia, de almas alertas que vislumbran a lo lejos zonas de piel aún intacta. Esta minoría vive condenada a no ser bien entendida: los gestos que en ella provoca la visión de los nuevos países no pueden ser rectamente interpretados por la masa de retaguardia que avanza a su zaga y *aún no ha llegado a la altitud* desde la cual la ‘terra incognita’ se otea³⁶”.

¿Qué es eso de que desde la *altitud* una minoría entiende lo que no entiende la masa desde abajo? Una metáfora. Y me parece que esto es muy interesante: o Marinetti llegó al avión intentando cumplir con una metáfora ya existente o el discurso sobre algo concreto (la vista desde el avión) se convirtió luego en metáfora. Supongamos que lo segundo, aunque quizá también lo primero. Porque a Ortega no le importan los aviones sino la vista desde el avión como metáfora de ver y entender todo (incluso, sabiendo lo de Marinetti se podría decir: como medio de destruir a los otros con una bomba, en este caso intelectual o artística). Y a la vez está el otro tema: hay una sola forma acertada de ver las cosas; las otras son vistas equivocadas, parciales, opacas, oscurecidas, falsas, torpes, atrasadas, etcétera. Aunque Ortega agrega un elemento que según creo en Marinetti no estaba: cierto elitismo constitutivo del asun-

to, es decir, el elitismo no como algo momentáneo a ser superado (por la revolución, el cambio, etcétera) sino como el modo de funcionamiento de la dinámica permanente desarrollo-renovación; para Ortega, debe haber un grupo que haga el trabajo destructivo en oposición a la mayoría: sería natural. En Marinetti, en cambio, el movimiento apuntaría a destruir lo malo-viejo (opiniones chatas de la masa, etcétera) con la idea de que en algún momento todo sea bueno-nuevo. Para decirlo de otra forma: si Marinetti quiere cambiar al vulgo, quitarle lo que considera su estupidez, Ortega ve la estupidez del vulgo como algo natural, inmodificable y, en cierto sentido, necesario para la existencia de la elite, su opuesto (del mismo modo que la elite presta un servicio histórico sacrificándose por el vulgo, aunque el sacrificio no consista en otra cosa que ser naturalmente ella misma).

Esta situación planteada por Ortega cierra muy bien con lo que fue y pretendió ser el movimiento martinfierrista —nucleado en torno a la revista *Martín Fierro* (1924-1927)—. Pero antes de ir al manifiesto veamos otra cosa. Eduardo González Lanuza, uno de los más radicales ultraístas argentinos, luego martinfierrista también radical, publicó en 1961 un libro sobre el tema: *Los martinfierristas*³⁷. Luego de una introducción, González Lanuza esboza un “Panorama de la época” en el que consigna “los acontecimientos mundiales más significativos ocurridos entre 1924 y 1927”, época en la que, al menos para los martinfierristas, “*estar al día* era cuestión de vida o muerte”³⁸. Hay dos momentos de este panorama que me interesan.

a) 1924: “Pero lo que sin duda debió conmover más al sentido *porvenirista* de los cófrades de *Martín Fierro*, dentro de los acontecimientos extraartísticos, fue el majestuoso vuelo de una fantástica aeronave: el dirigible Graf Zeppelin, que con una velocidad que hoy nos resulta de carreta, hace por primera vez el viaje de Europa a América”³⁹.

b) 1925: “Para los sedientos de emociones porveniristas, otro acontecimiento solivianta los ánimos que hoy nos invita a ser cautos frente a las hazañas de los satélites: Ramón Franco, Ruiz de Alda, Durán y Rada unen en un vuelo deslumbrante Huelva con Buenos Aires: las azoteas se colman de gente, las calles resultan angostas para contener el gentío que acude a saludar a los héroes en recibimiento inigualado”⁴⁰.

¿Cómo pensar esto? Hay varias posibilidades. Una sería pensar que el avión de por sí era fascinante (lo que es probable) y que los artistas, como todo el mundo, lo miraban fascinados. Pero esta opción dejaría de lado algo importante: no todos los artistas manifestaban esta fascinación por la técnica; de hecho, esta fascinación manifiesta y ostentada se ve sobre todo en los más relacionados con la estética vanguardista —en otros artistas, como los de Boedo, se ve a lo sumo un interés más afín al de Kafka: mirar, entender qué pasa con eso, cómo afecta a los sujetos—. Entonces habría que pensar qué discursos trabajaban sobre los vanguar-

distas para que la fascinación apareciera; incluso, por qué se sentían obligados a la fascinación, qué forma los había tomado. Y creo que no sería muy caprichoso pensar en, por ejemplo, una combinación de los discursos de Marinetti y de Ortega y Gasset, dos personajes muy influyentes en el grupo de los vanguardistas, y pensar, así, en el origen de lo que podríamos llamar *elitismo del avión*, que se traduce luego en un *elitismo técnico* en general.

Para entender esto que llamé *elitismo técnico* es necesario hablar antes de la “nueva sensibilidad”, que sería algo así como la idea mayor (y reconocida) que sostiene a la idea menor. La idea de nueva sensibilidad fue introducida en Argentina por, otra vez, Ortega y Gasset en una conferencia en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1916⁴¹. La idea de nueva sensibilidad debe ser entendida junto con su par, nueva generación⁴², y podría resumirse así: hay una nueva generación que tiene una nueva sensibilidad, de tal modo que le resulta inevitable —siempre y cuando sea fiel a sí misma— oponerse a la generación anterior, y si bien esto suele ser así, “pocas veces habrá coincidido la aparición de la fecha secular [1900] con un cambio tan rápido y tan hondo en la manera de sentir”. Esta nueva sensibilidad se caracteriza por “un dinamismo impetuoso” y por imponerse a la vida en lugar de adaptarse al medio; esto se opondría al pesimismo, escepticismo y utilitarismo de la generación anterior⁴³.

Todas las ideas que vienen apareciendo hasta acá pueden encontrarse en distintos momentos de las primeras décadas del siglo XX en Argentina⁴⁴. Pero es sin duda 1924 —gracias, sobre todo, aunque no sólo, a la aparición de la revista *Martín Fierro*— el año en que todo parece combinarse y empezar a funcionar con cierta efectividad y dirección⁴⁵. El manifiesto lo redacta Oliverio Gironde (pero funciona como manifiesto de la revista, porque no lo firma) y sale publicado en el número 4. Aunque no aparezca nombrado, su inspiración más clara y visible es el manifiesto futurista. González Lanuza, en este sentido, escribe: “Lo más interesante de este manifiesto no es tanto su contenido como su tono, cuya agresividad y deliberada mala educación, muy dentro de la no formulada pero operante preceptiva del género, responde en gran parte a su directísimo modelo: el primer manifiesto del futurismo de F. T. Marinetti”⁴⁶. Aunque también es clara la influencia de Ortega y Gasset; en este manifiesto aparece explícitamente la idea de *nueva sensibilidad*; dice: “nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión”; y luego explica: “MARTÍN FIERRO sabe que ‘todo es nuevo bajo el sol’ si se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo”. Pero los momentos más significativos desde el punto de vista de la técnica son estos dos siguientes:

“MARTÍN FIERRO se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene

ne que un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.”

Y luego:

“MARTÍN FIERRO ve una posibilidad arquitectónica en un baúl “Innovation”, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una ‘rotativa’...⁴⁷”.

El primer párrafo citado repite los gestos del manifiesto futurista, incluido el automóvil. Con respecto al segundo, se podría decir que obviamente un baúl es una posibilidad arquitectónica, un marconigrama es sintético y una rotativa supone cierta organización mental, pero que justamente lo nuevo sería poder verlo. Sería, entonces, una cuestión de mirada, y en esto está presente Ortega y Gasset: “una nueva época no es sino un nuevo régimen de atención”⁴⁸. Pero esa mirada se revela nueva al posicionarse sobre objetos nuevos, que sería sinónimo de objetos técnicos. ¿Qué otra cosa tan evidentemente nueva podía haber en ese momento? Esta combinación Marinetti/Ortega y Gasset es curiosa, sobre todo si se lee esta afirmación de Ortega y Gasset: “Para que una nueva época comience ni siquiera es necesario que entren en nuestro campo visual nuevas realidades, no es menester que se descubra un mundo nuevo que se celaba entre las espumas del mar, ni que las ciencias físicas inventen *nuevos aparatos*...”⁴⁹. Evidentemente, y dado que la influencia es notoria en el manifiesto, lo de los nuevos aparatos viene de Marinetti. Esta combinación es lo que da lugar a lo que llamé elitismo técnico: elitismo de Ortega y Gasset, tecnofilia de Marinetti, separación masa/minoría en ambos (aunque en Marinetti con fines liberadores y en Ortega como naturaleza de la Historia). Es muy posible que el discurso vanguardista-futurista sólo haya podido sedimentar en Argentina a partir de la combinación con las ideas más aceptables y convenientes de Ortega y Gasset. Eso, al menos, es lo que podría pensarse a partir del sentido que toma el futurismo después de la combinación. Más allá de esto, podemos partir ahora de la existencia del elitismo técnico. Dado que cuando escribo “elitismo técnico” pienso en la utilización discursiva de la técnica como elemento de exclusión y diferenciación —quienes la ven (un “nosotros”) y quienes no la ven (“ellos”)—, habría que pensar entonces en qué consiste esta utilización. Porque el elitismo técnico fue útil, servía. “Ver” la técnica (ya esta idea combina los dos discursos: Marinetti y Ortega y Gasset) era útil y convertía al que podía hacerlo en alguien distinto. Y lo más interesante es cómo la misma palabra “ver” condensa dos ideas, una de cada uno: un nuevo régimen de atención, de Ortega y Gasset, pero también la vista desde el avión de Marinetti, única vista que puede postularse como verdadera y acertada.

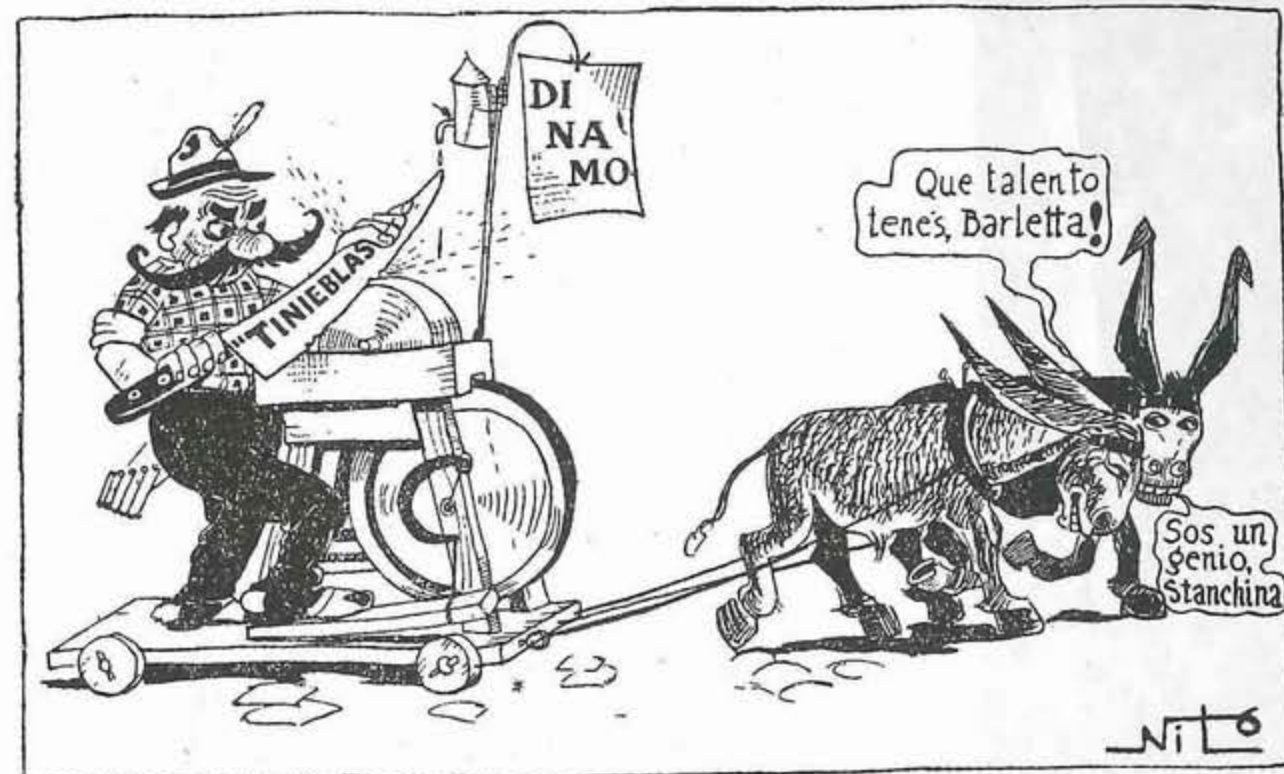


¿Pero en qué sentido el elitismo técnico era útil? Como ya dije, servía para excluir y diferenciar. Voy a poner dos ejemplos más de *Martín Fierro*. En el número 38, del 26 de febrero de 1927, sale publicado un texto con el título de "Defensa de la poesía". Se trata de una burla, o de un manifiesto invertido. ¿Por qué invertido? Porque dice exactamente lo contrario de lo que piensan quienes lo escriben y aparece firmado por versiones burlescas de nombres de quienes sostendrían estas afirmaciones. Es un manifiesto doblemente negativo (dice lo contrario de lo que piensan sus autores y aparece firmado por quienes serían sus opuestos), y por eso positivo: acaba por decir lo que piensan quienes lo escriben. Aparece firmado por, entre otros, Leogoldo Lupones, Baldomero Fernández El Bueno, Art Huro Cabo de Vela, Alfonsina Estornudo, Ricardo Gut Y Erres y otras versiones burlescas de los nombres de algunos escritores de la generación anterior a la de los martinfierristas. El manifiesto está lleno de afirmaciones como esta: "Dios hizo el mundo en siete días. Siete días como siete versos. Siete versos más, y he ahí el origen del soneto. ¿En nombre de qué ateísmo inhospitalario y sórdido se niega la excelencia de una forma de tan divino origen? El soneto es la cúspide, es el florón de la POESÍA". Pero lo más significativo está al final:

"NIHIL NOVUM SUB SOLE. No hay nada nuevo bajo el sol. Un poste de telégrafo es un árbol estilizado. Las antenas existen desde que se tiende ropa en las azoteas. El automóvil es la invención infernal de un cronista de policía. Y sería bello si tuviera la forma de un cisne o el aspecto de un sauce. La luz eléctrica, la radio, los aeroplanos y los dirigibles son vergonzosos plagios a natura. Los rascacielos son posteriores a la Torre de Babel. Por otra parte, el progreso es condición privativa de la Ciencia. El arte es único e inmutable, y en eso reside su secreta virtud. Señoras y señores, no os dejéis embaucar por los renovadores. MESURA Y ORDEN: he ahí las palabras que debemos enarbolar ante la invasión de los bárbaros. Estos pecados bolcheviques del versolibrismo y la nueva sensibilidad tienen profundas raíces en la vida de las naciones y en el Tratado de Versalles. Pero la civilización ha de tornar por sus fueros perdidos, y volveremos a escribir sonetos y a tejer madrigales el día que la democracia mayoritaria caiga vencida⁵⁰".

Más allá de lo premonitorio del final, lo que realmente pone en evidencia este anti-manifiesto es que la exclusión y la diferenciación con respecto a las generaciones anteriores se realiza a partir de los distintos efectos de las miradas puestas sobre los nuevos objetos técnicos. La técnica, en este sentido, resulta discursivamente útil y retóricamente

efectiva: nadie podría decir que los objetos nombrados no son nuevos, ni tampoco que no están a la vista; así, o se ve lo nuevo y se es nuevo o no se lo ve y se es viejo. El segundo ejemplo es el dibujo aparecido en el número 5-6 de mayo-junio de 1924.



Los heroicos propulsores de "Dinamo"

Tinieblas es el título del libro de relatos de Elías Castelnuovo, uno de los escritores más destacados de lo que se llamó "el grupo de Boedo", y *Dinamo* era una revista del mismo grupo en la que estaban involucrados, entre otros, los dos burros del dibujo: Lorenzo Stanchina y Leónidas Barletta, también escritores. Si bien esta caricatura puede entenderse de varias maneras, es claro que el elitismo (de clase en la apariencia de obrero, inmigrante o ambas cosas del afilador) excluye por el lado del atraso técnico, de la lentitud frente a la velocidad y el dinamismo que los martinfierristas se adjudicaban⁵¹. Aunque el grupo de Boedo no entra en este trabajo, se puede decir esto, un poco al pasar: si *Martín Fierro* es Marinetti, Boedo es Kafka. Al menos en las tendencias y en la relación con la técnica: el interés de Boedo por la técnica es, como decía de Kafka, no exclusivo, es decir, el interés que se puede tener por una cosa entre otras, y centrado en la búsqueda de datos e ideas para armar una estrategia que permita algo (en este caso, también focalizar las energías, pero para lograr la revolución: el objetivo último sería quitar la técnica de las manos destructivas del capital y utilizarla con fines liberadores); a la vez, claramente miran desde abajo, desde la masa, y no separa-



dos ni elevados. Es decir, la técnica debe ser conocida y apropiada constructivamente, porque si no destruye. Voy a poner sólo algunos ejemplos de una y otra cosa: el *Ateneo Claridad*, en su carta de propósitos, propone organizar visitas a talleres, fábricas e industrias guiadas por “una persona técnica que ilustre objetivamente a los concurrentes”⁵²; *Cuentos de la oficina*, de Roberto Mariani, abre con la “Balada de la oficina”, el canto que la oficina, como una sirena a un marino, hace al empleado para atraparlo en su vientre técnicamente iluminado: “penetra en mi vientre, que no es oscuro, porque ¡mira cuántos Osram flechan sus luminosos ojos de azufre encendido como pupilas de gata!”⁵³; en “La dactilógrafa tuberculosa”, de Nicolás Olivari (que oscilaba entre los dos grupos), el trabajo con la máquina arruina el cuerpo, pero sobre todo los dedos: “Esta pobre yegua flaca y trabajada / con los dedos espatulados de tanto teclear, / esta pobre mujer invertebrada, / tiene que trabajar...”⁵⁴; en *Tinieblas*, de Elías Castelnuovo, el trabajador de la imprenta sufre la contaminación constante de los vapores químicos⁵⁵.

Pero volvamos al elitismo técnico, ahora para cerrar. Creo que se puede ver lo que analizaba en Marinetti en esta utilización discursiva de la técnica por los martinfierristas. Porque el interés es sólo discursivo: los martinfierristas no volaban aviones, ni querían bombardear a nadie, ni chocaban con sus autos ni atropellaban a los peatones; de hecho, casi tampoco se ve este interés en sus obras⁵⁶. ¿Los fascina la técnica, entonces? Evidentemente, no la técnica, pero sí el discurso de la técnica, la promesa de la que hablaba más arriba. ¿Recuperar la aureola? ¿Visión absoluta y verdadera? ¿Liberación de las ataduras de los antepasados? Probablemente un poco de todo. Y si no vuelan el avión es porque no les interesa ni les hace falta, ya que la promesa concreta de Marinetti en el avión se convierte en una fórmula: estar asociado con la técnica es recuperar de algún modo la aureola.

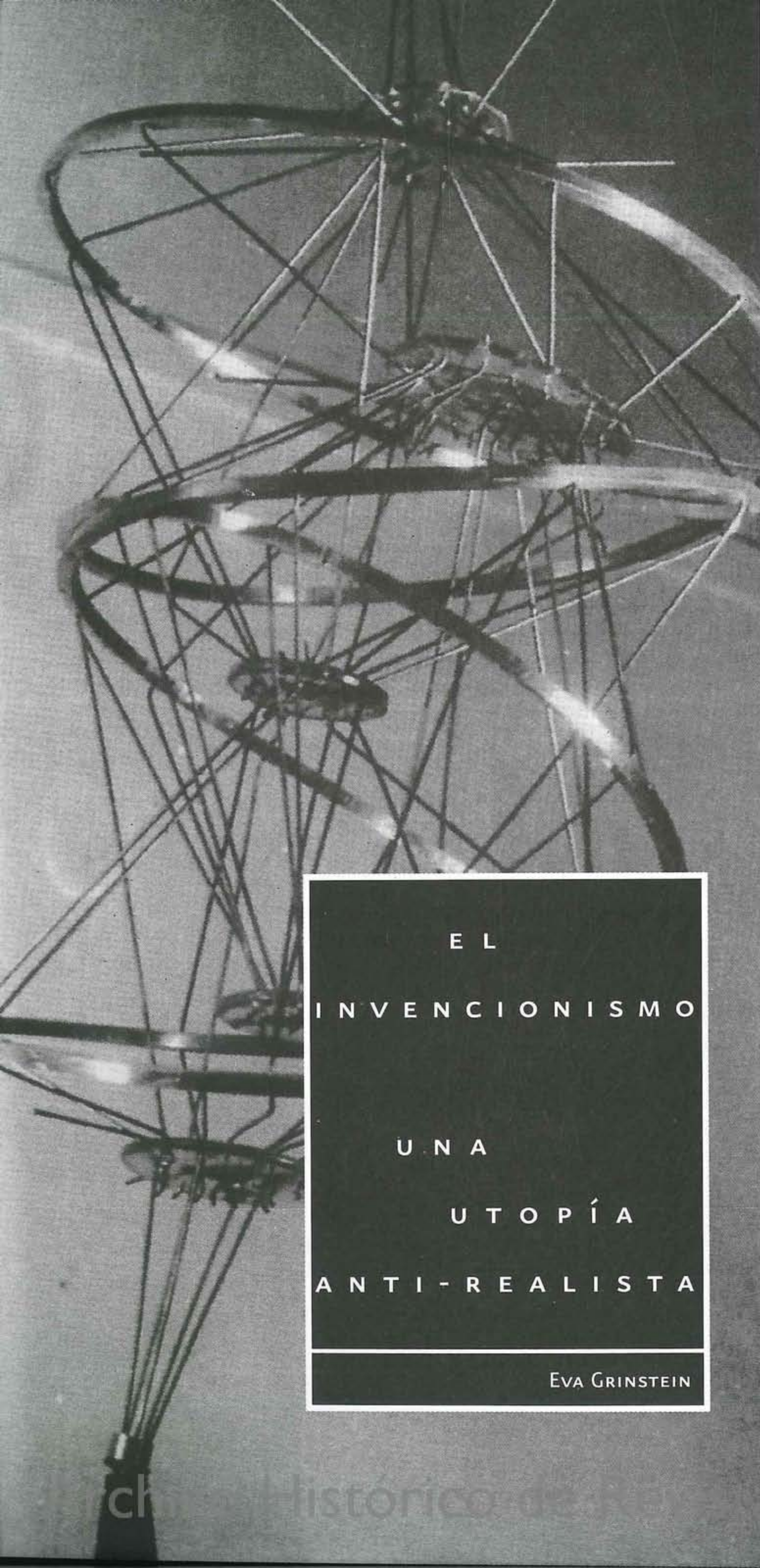
NOTAS

1. Reiner Stach. *Kafka*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2003, página 229.
2. Max Brod. *Kafka*. Buenos Aires, EMECÉ, 2000, página 121.
3. Franz Kafka. “Los aeroplanos en Brescia”, en Max Brod. *Op. cit.*, página 262.
4. *Ibidem*, página 262.
5. Jeffrey T. Schnapp. “Propeller Talk”, en *Modernism/modernity*. Vol. 1.3 (1994), página 155.
6. El manifiesto es muy conocido y se puede consultar en muchas páginas web. Probablemente sus cuatro frases más famosas sean: “Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer”; “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias”; “Cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta”; “...un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*”.
7. Claudia Salaris. “Marketing Modernism: Marinetti as Publisher”, en *Modernism/modernity*. Vol. 1.3 (1994).
8. Pierpaolo Antonello. “On an Airfield in Montichiari, Near Brescia. Staging Rivalry Through Technology: Marinetti and D’Annunzio”. *Stanford Humanities Review*. Vol. 7.1 (1999).
9. Charles Baudelaire. *Paraísos Artificiales. El spleen de París*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2005, página 305.
10. Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1989, página 160.
11. *Ibidem*, página 160.
12. Inutilidad rápidamente percibida por el público, sin que esta percepción sea su causa; como escribe Benjamin, “después de Baudelaire no se ha dado ningún éxito masivo de poesía lírica”. Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Editorial Taurus, 1999, página 124.
13. F. T. Marinetti. “Primer manifiesto futurista”, en AAVV. *Futurismo. Manifiestos y textos*. Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2004, página 22 (traducción modificada).
14. *Ibidem*, página 23.
15. Claudia Salaris. *Op. cit.*, página 110.
16. De hecho, Marinetti, que había sido simbolista antes del manifiesto, quería oponerse a Baudelaire; en “Renegamos de nuestros maestros los simbolistas, últimos adoradores de la luna”, se lee: “Todo lo hemos sacrificado a esta concepción futurista de la vida. Por lo cual comprenderás con toda facilidad por qué hoy odiamos, después de haberlos amado inmensamente, a nuestros gloriosos padres intelectuales, los grandes genios simbolistas Edgard Poe, Baudelaire, Mallarmé y Verlaine”. En AAVV. *Futurismo. Manifiestos y textos. Op. cit.*, página 95.



17. Como escribe Tim Benton refiriéndose a la conversión de Marinetti: "(...) deja su departamento con su exótico mobiliario oriental, el lujo decadente del *fin de siècle* simbolista, para bajar a la calle (...). Pero no es a la muchedumbre a lo que Marinetti y sus amigos se unen sino a las 'bestias bramantes' con sus 'pechos ardientes'". Tim Benton. "Dream of Machines: Futurism and l'Esprit Nouveau". *Journal of Design History*. Vol. 3.1 (1990), página 20.
18. F. T. Marinetti. "Primer manifiesto futurista". *Op. cit.*, página 23.
19. *Ibidem*, página 23.
20. Tim Benton. *Op. cit.*, página 20.
21. *Ibidem*, página 20.
22. Kurt Möser. "The Dark Side of 'Automobilism'. 1900-1930. Violence, War and the Motor Car". *The Journal of Transport History*. Vol. 24 (2003).
23. *Ibidem*, página 243.
24. *Ibid.*, página 250.
25. F. T. Marinetti. "Manifiesto técnico de la literatura futurista", en AAVV: *Futurismo. Manifiestos y textos*. *Op. cit.*, página 75. (Las cursivas no están en el original).
26. *Ibidem*, página 69.
27. Kafka, en la tradición de la novela, sería de otra posición: se puede tratar de entender narrando procesos.
28. F. T. Marinetti. "Primer manifiesto futurista". *Op. cit.*, página 24.
29. *Ibidem*.
30. F. T. Marinetti. "Manifiesto técnico de la literatura futurista". *Op. cit.*, página 73.
31. Jeffrey Schnapp. *Op. cit.*, páginas 166 y 167.
32. John W. Burrow. *La crisis de la razón. El pensamiento europeo. 1848-1914*. Barcelona, Editorial Crítica, 2001, página 309.
33. *Ibidem*, página 310.
34. Para un análisis detallado de la influencia de Ortega y Gasset en Argentina, véase Patricia Artundo: "La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte", en *Estudios en investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. N°6, 1996, páginas 73 a 100.
35. José Ortega y Gasset. "El tema de nuestro tiempo", en *Nosotros*, n° 165, febrero de 1923, página 251. (Las cursivas no están en el original).
36. *Ibidem*, página 252. (Las cursivas no están en el original).
37. Eduardo González Lanuza. *Los martinfierristas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
38. *Ibidem*, página 14. (Las cursivas están en el original).
39. *Ibid.*, página 15. (Estas cursivas también están en el original).
40. *Ib.*, página 19.
41. La conferencia fue publicada a partir del manuscrito original en José Ortega y Gasset. *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*.

- Madrid, Editorial Alianza, 1981, páginas 11 a 24. El título que lleva el manuscrito es "El novecentismo".
42. Dice Ortega y Gasset: "Natural era que la nueva sensibilidad sólo comenzase su epifanía cuando la nueva generación, la primera generación novecentista arriba al medio del camino de su existencia. Los treinta años son la edad en que los hombres empezamos a ser fieles a nosotros mismos". *Ibidem*, página 19.
43. *Ibid.*, páginas 21 a 23.
44. Escribí sobre algunos de estos momentos en "¿Para qué les sirve la técnica a los vanguardistas argentinos de la década del 20?", en *Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. San Juan, octubre de 2006.
45. Escribe Patricia Artundo: "(...) en lo concerniente a esta fractura entre lo bueno y lo viejo (...) el año 1924 posee un valor casi paradigmático. La aparición del periódico *Martín Fierro* (2da. época) y de *Proa* (2da. época), el retorno de Emilio Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges y un cambio de estrategias en el accionar de estos y otros artistas; la muestra del pintor platense en Witcomb; las críticas de arte de Alberto Prebisch y los proyectos presentados junto con Ernesto Vautier en el Salón Nacional de Bellas Artes, o la fundación de Amigos del Arte, son algunos de los hechos que dejaron su impronta en ese año". En: "La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y la deshumanización de arte". *Op. cit.*, página 81.
46. Eduardo González Lanuza. *Op. cit.*, página 36.
47. *Martín Fierro*. N° 4, del 15 de mayo de 1924.
48. José Ortega y Gasset. "El novecentismo". *Op. cit.*, página 16.
49. *Ibidem*, página 17. (Las cursivas no están en el original).
50. "Defensa de la poesía". *Martín Fierro* N° 38, del 26 de febrero de 1927.
51. Parecería haber un rechazo a ver esa palabra del lado de Boedo: en 1919, entre febrero y septiembre, había aparecido la revista futurista italiana *Dinamo*, dirigida, entre otros, por F. T. Marinetti; y en febrero de 1933 aparecería *Dinamo Futurista*, también italiana y dirigida por Fortunato Depero.
52. "Ateneo Claridad: propósitos". *Claridad*. N° 181, Buenos Aires, 27 de abril de 1929.
53. Roberto Mariani. *Cuentos de la Oficina*. Buenos Aires, Editorial Ameghino, 1998.
54. Nicolás Olivari. *La musa de la mala pata. El gato escaldado*. Buenos Aires, CEAL, 1982, página 12.
55. Elías Castelnuovo. *Tinieblas*. Buenos Aires, Librería Histórica, 2003.
56. Hay algunas excepciones, como, por ejemplo, "Poema de las fábricas", de *Prismas* (1924), primer libro de poemas de Eduardo González Lanuza.



E L
I N V E N C I O N I S M O

U N A
U T O P Í A
A N T I - R E A L I S T A

EVA GRINSTEIN

El Invencionismo hizo su irrupción en el panorama artístico argentino en 1944; hacia 1948 comenzó a disgregarse. Su propuesta, presentada a través de encendidos manifiestos, heredaba las enseñanzas de la vanguardia abstracta europea, y pretendía acabar con el ilusionismo provocado por el modo de representación realista. Este dato, que ha estimulado diversos análisis por parte de historiadores y críticos de arte, resulta sin embargo insuficiente en tanto desconoce otra serie de aspectos ligados al movimiento y que vale la pena recuperar.

Es preciso resaltar, entre otras cuestiones y en primer término, la declarada fascinación tecno-científica que caracterizó al grupo invencionista. Sus integrantes compartieron un marcado interés por la articulación entre producción artística, postulados científicos y nuevas tecnologías, tanto a nivel discursivo como de realización formal, dado que pretendían para el arte una suerte de purificación racionalista que se lograría “limpiando” tanto los procedimientos como los resultados, es decir, la obra. Se destaca, también, su voluntad de proponer una teoría de la recepción universal de la obra de arte. La obra invencionista apuntaba, según consta en sus escritos, a promover la comunicación entre los hombres, mediante una modificación radical de los habituales mecanismos de producción, recepción y circulación de la obra de arte. Este objetivo no deja de resultar complejo y contradictorio para un arte cuya austera imagen prescindía de elementos ficcionales.

La conflictiva filiación marxista de los miembros del grupo es otra cuestión que resulta valiosa en relación con el Invencionismo: fueron casi masivamente expulsados del Partido Comunista por la audacia de su propuesta estética. La militancia de estos jóvenes artistas resulta un dato relevante al efectuar la lectura de sus textos, impregnados de una voluntad política explícita tendiente a fusionar arte y vida.

Estos y otros aspectos han permanecido ignorados por los enfoques que hasta ahora se han interesado por el Invencionismo: intentaremos aquí recuperarlos desde un lugar de reflexión acerca de los procesos y productos culturales. Toda escuela pictórica —se podría decir, también, todo artista— presupone, de alguna manera, una teoría de la comunicación. Este artículo se centra en esa convicción.

Para dar cuenta de la originalidad del movimiento y de la radicalidad de su propuesta, procuramos localizar, ordenar y ofrecer algunas pautas de interpretación en torno a un bagajé de textos e información que permanecía disperso, incluyendo publicaciones inéditas en Argentina (como el voluminoso catálogo de la exposición *Arte Madí* en el centro cultural Reina Sofía de Madrid) y valiosas ediciones completamente fuera de circulación, como las revistas que vehicularon el fervor programático del Invencionismo. El haber accedido a los archivos personales de algunos de los artistas sobrevivientes del movimiento, como así también a sus testimonios orales, constituyó sin dudas un factor decisivo para la investigación.



DOS INSTANCIAS DE MODERNIZACIÓN CULTURAL

El hilo conductor que recorre las actuaciones de los círculos intelectuales argentinos a lo largo del siglo XX retoma un eje que se perfilaba desde el siglo XIX y que podría ser definido como la lucha por la instauración de una Modernidad equiparable a la instituida por la Razón y la Revolución Industrial en Europa. En sintonía con esta búsqueda, la aristocrática elite académico-artística que condujo los intentos de modernización socio-cultural efectuados en el siglo XIX (con la “generación del ochenta” como cumbre del criollismo liberal) dio lugar en el siglo XX al arribo de una nueva generación enriquecida por la formación de una incipiente cultura popular, producto de la inmigración masiva y la urbanización.

La historia artístico-cultural argentina del siglo XX ha quedado provisoriamente fijada, sobre la marcha, en la identificación temprana de etapas asociadas con décadas, que a su vez fueron signadas por sus correspondientes acontecimientos socio-políticos. Recorriendo a grandes saltos esas páginas de registro, dos núcleos de afiebrada producción y agitación cultural se destacan y emergen con características definidas: el grupo nucleado en torno a la revista *Martín Fierro*, en la década del veinte, y el grupo vinculado al Instituto Di Tella, en la década del sesenta. Una publicación, en el primer caso, y un centro policultural, en el segundo caso, fueron los ejes que concentraron y difundieron el trabajo de dos generaciones de artistas que intentaron realizar el sueño liberal de modernización en base al modelo cultural eurocéntrico.

La revista *Martín Fierro* (1924-1927) y el Instituto Di Tella (1958-1970) compartieron una serie de rasgos que han contribuido a justificar su prestigio y también a sentar las bases de su arista mítica: elevaron la temperatura de la época generando y estimulando el desarrollo de polémicas estéticas; contribuyeron a la introducción de ideas y expresiones de avanzada, impulsados por el cosmopolitismo, y reconocieron tempranamente las cualidades de jóvenes emergentes a los que se les dio una generosa posibilidad de expresión.

Ambas tendencias han sido consideradas vanguardias; sin embargo, a estos dos movimientos en realidad les corresponde otro rol: el de la búsqueda de innovaciones en el campo artístico¹. Aunque el Di Tella debió la vastedad de su impulso al sostén económico aportado por la empresa que financiaba el proyecto (Siam-Di Tella) y la revista *Martín Fierro* apenas pudo sobrevivir alentando la inversión publicitaria y la suscripción de lectores (en más de una oportunidad debió discontinuar la hipotética quincenalidad de la edición), una misma mentalidad de clase media intelectual llevó adelante ambos proyectos: se trataba, en ambos casos, de jóvenes inquietos e inconformistas que manifestaban su deseo de permanecer al margen de las contiendas políticas, para dedicarse de lleno a

la experimentación en el campo estrictamente artístico, en vinculación con las novedades y tendencias de la época. Es decir, se sostenía la autonomía del arte como principio básico de funcionamiento, sin ánimos de discutir su fundamento y por lo tanto su funcionalidad. La “nueva sensibilidad” de principios de siglo que exploraron y promocionaron los martinfierristas tuvo su equivalente en el estallido pop-hippie de los sesenta, avalado por los jóvenes del Di Tella que se proponían a sí mismos como modelos de un incipiente estilo de vida libre y desprejuiciado.

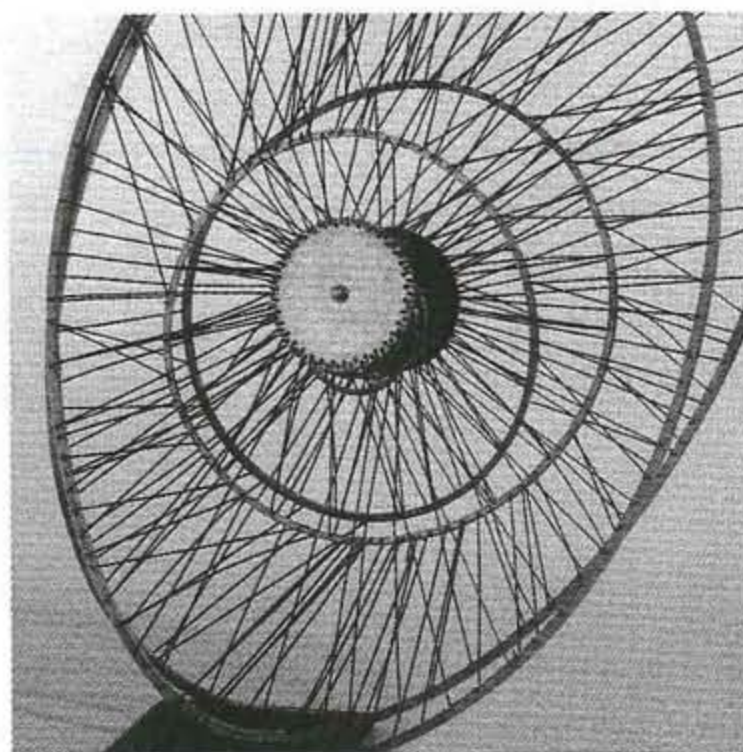
Las discusiones, hallazgos, errores y fantasías que estos jóvenes sostuvieron tuvieron finales coincidentes, ambos vinculados con problemas de insolvencia económica (dato que no resulta valioso para este planteo) pero también, llamativamente, con conflictos originados en la vislumbrada politización e ideologización del proyecto. En la revista *Martín Fierro* —editada en el marco del período de restauración liberal que representó el alvearismo luego del primer intento yrigoyenista—, se suscitaban antagonismos internos que finalmente la llevaron al cierre. Durante el reinado de la tensa calma alvearista, el grupo supo nuclearse en torno a la idea de autonomía, albergando declarados simpatizantes de la conservación del *statu quo*, a la par que otros miembros se interesaban por la incipiente afloración de la cultura popular, preanunciada en la masividad de convocatoria del yrigoyenismo: “La segunda presidencia de Yrigoyen se aproxima, y una de sus anticipadas consecuencias inmediatas va a ser la suspensión de *Martín Fierro* por la disparidad de criterios suscitada a ese respecto entre sus redactores”². En el Di Tella, donde tampoco hubo intención de subvertir constructivamente las reglas de la institución arte (hubiese sido aberrante pretender rechazar la institución desde un instituto financiado por una de las principales empresas del país), hubo discrepancias en cuanto a qué actitud tomar frente a las crecientes medidas represivas que el gobierno de Onganía aplicaba sobre las propuestas de programación. En ambos casos, la alteración de un orden político que no se había entrometido ni sancionado sus tareas (el liberalismo de Alvear, en los veinte; el desarrollismo de Frondizi, en los sesenta) los colocó en la incómoda disyuntiva del compromiso, que acabaría con el ideal de la autonomía. La irrupción de la violencia política, localizada y urgente, arrasó con los sueños cosmopolitas tanto de los jóvenes de *Martín Fierro* como de los del Di Tella.

EL CASO DEL INVENCIONISMO

Las exploraciones de estos dos movimientos sin dudas efectuaron aportes decisivos para la historia del arte argentino del siglo XX. Tal es su magnetismo, que la actuación de otro grupo de avanzada, cronológicamente situado en medio de ellos, aparece con frecuencia deslucido y

opacado, y suele ser omitido por analistas y teóricos de la cultura que sucumben ante el abundante bagaje de documentación legada por *Martín Fierro* y el Di Tella³. La aparición en Buenos Aires, poco antes de 1945, de un grupo de jóvenes entusiastas alimentados por la corta trayectoria del arte abstracto europeo, inauguró la actividad de una de las más complejas, fructíferas e innovadoras experiencias del arte argentino, cuyo latido vital se limitó a un breve lapso de cuatro años, de 1944 a 1948.

El punto de partida se establece con la publicación, en Buenos Aires, del primer y único número de la revista *Arturo*, en el verano de 1944. Allí, un grupo de jóvenes con aspiraciones artísticas expresa, bajo el formato de una serie de textos en prosa, poemas e ilustraciones, un pensamiento que prácticamente no tenía antecedentes en el país. El uruguayo Carmelo Arden Quin (1913, nacido como Carmelo Heriberto Alves), junto a Gyula Kosice (1924, su apellido era Falk pero adoptó el nombre del pueblo húngaro donde nació), el uruguayo Rhod Rothfuss (nacido como Carlos María Rothfuss, en Montevideo, 1920-1969) y el poeta Edgar Bayley (1919-1990), junto a la pareja integrada por Tomás Maldonado (hermano de Bayley, nacido en 1922) y Lidy Prati (nacida en 1921), editaron el primer ejemplar de una pionera "Revista de artes abstractas". El intercambio intelectual con el uruguayo Joaquín Torres García —quien había sido amigo y maestro de Rothfuss en Montevideo— era una de las fuentes de conocimiento que los jóvenes artistas argentinos tenían acerca del desarrollo de la propuesta abstracta europea. Por otra parte, la figura de la fotógrafa Grete Stern, ex-miembro de la escuela racionalista Bauhaus, es señalada como la principal impulsora a la lectura de libros, revistas y catálogos provenientes de Francia, Suiza e Inglaterra, epicentros del movimiento europeo. En Europa, desde 1930 —cuando en paralelo con la creación de *Cercle et carré* el holandés Van Doesburg publicó la plaqueta *Art Concret*—, habían quedado sentadas las bases de un programa que se proponía acabar con la representación naturalista, precisamente adoptando no las formas sino los mecanismos de la Naturaleza, es decir creando en vez de recreando. El grupo rioplatense que se presentaba en sociedad a través de la limitada tirada de *Arturo*⁴, se proponía iniciar, en Buenos Aires, un movimiento similar. El contexto, a pesar de la distancia, no difería tanto del que había posibilitado la aparición de la politizada vanguardia europea: con veinte años de atraso en relación con ese polo, el arte argentino tenía motivos para reaccionar contra el anquilosado realismo costumbrista reinante en los salones, heredero periférico



de la tradición pictórica occidental previa incluso a las renovaciones decimonónicas. Para contradecir ese orden, y para hacerlo programáticamente, 1944 parece ser un año propicio: se viven las horas decisivas de la Segunda Guerra Mundial; se avecina, a nivel nacional, la sublevación popular detonada a favor del entonces Coronel Perón. Gyula Kosice recordaba, hace pocos años, que el fervor popular les había contagiado parte del entusiasmo, aunque la figura de Perón no les resultara grata dado que "la historia personal de Perón tenía influencia del fascismo europeo", y los integrantes del grupo estaban claramente a favor de los aliados⁵. En efecto, la afiliación al Partido Comunista era otro de los rasgos que había unido a los propiciadores de la versión local del Concretismo. Uno de los aspectos más generalizados de la producción teórica del grupo es la adopción de un lenguaje filo-marxista cuya terminología de combate atraviesa, complementa y en muchos casos legitima las propuestas para la acción.

Otra de las fuentes que alimentaron el ideario de los animadores de *Arturo*, nítidamente presente en esta revista fundacional, es la de la escuela Creacionista representada por el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), quien participa como colaborador en la revista con el texto "Una mujer baila sus sueños". En su *Arte Poética* de 1925, Huidobro arengaba: "Por qué cantáis la rosa, oh Poetas! / hacedla florecer en el poema; / sólo para nosotros / viven todas las cosas bajo el sol. / El poeta es un pequeño Dios"⁶. Pequeños dioses es lo que desean ser, dos décadas después, los jóvenes que retoman su enseñanza: "Inventa mundos nuevos y cuida tu pala-

bra; / el adjetivo, cuando no da vida, mata". La noción de invención es, sin dudas, la apropiación fundamental del grupo: tempranamente se los reconocerá como Invencionistas, término comprometido con la hipotética reconstrucción racional y humanista que ansían para el mundo. Esta utopía demiúrgica y materialista también hereda, entre otros legados, el de la Bauhaus, el de Le Corbusier y el de las artes decorativas que precozmente habían adoptado la geometrización de las formas⁷.

Los artistas que posibilitaron el nacimiento de *Arturo* empezaron a dar a conocer sus obras (pinturas, esculturas y poesía), aunque suponían que no sería inmediata su aceptación masiva. Se realizaron varias muestras, se sumaron nuevos artistas como los pintores Alfredo Hlito y Raúl Lozza, y ya para ese entonces había comenzado a gestarse la primera ruptura del núcleo inicial⁸. A principios de 1946, ya eran dos los grupos en funcionamiento: por un lado, la Asociación Arte Concreto-Invención, liderada por Maldonado; por el otro, el grupo Arte Madí,

creado por Kosice junto a Rothfuss, Arden Quin y Martín Blaszkó, entre otros. En agosto de 1946, es decir, algo más de dos años después del puntapié inicial, el proyecto era tan sólido y visceral como para provocar diferencias teóricas entre sus miembros⁹. Cuando comienzan a ser reconocidos como representantes de una propuesta generacional atendible, se agudizan las fracturas internas: Raúl Lozza abandona a los concretos y para diferenciarse lanza el Perceptismo; Arden Quin deja Madí y viaja a Francia, donde continúa utilizando el nombre del grupo. Kosice pronto realiza su primera muestra individual; Maldonado profundiza su relación con el diseño gráfico y la arquitectura, y finalmente deja la Argentina para radicarse en Europa. El sueño colectivo había llegado a un punto de maduración que revelaba los intereses particulares, situados por encima de las aspiraciones originarias.

INVENCIONISMO Y MODERNIZACIÓN

Profundizando en la propuesta del movimiento fundado con *Arturo*, es posible efectuar una serie de observaciones en torno a tres ejes centrales e interrelacionados entre sí que remiten tanto a su producción teórica como al plano artístico.

- a. en primer lugar, la eclosión en consonancia con unas determinadas condiciones de época;
- b. en segundo lugar, la consolidación del proyecto de acuerdo con una asumida voluntad pedagógica, basada en la insistencia teórica;
- c. en tercer lugar, las especificidades desarrolladas en el plano formal para garantizar la afirmación de ese proyecto.

a. La obsesión por la novedad —heredada del vanguardismo europeo pero también propia de un país obsesionado, desde lo cultural, por la búsqueda de la modernización— fue uno de los rasgos distintivos de la agrupación embrionaria. En este sentido, brindaron especial atención a la información científica que circulaba, y que daría apoyo a su lucha por un arte racionalista, antirromántico. Para oponerse a la extendida legitimación metafísica de la creación artística, llegaron a proponer “una física de la belleza”¹⁰. Tomás Maldonado, en el primer número de la revista *Nueva Visión*, en diciembre de 1951, propuso una cronología que sintetiza la actitud de su Grupo de Arte Concreto, pero que puede generalizarse a pesar de las disidencias que se dieron en otros planos. Maldonado titula su ensayo “Actualidad y porvenir del Arte Concreto”, y al referirse a las “relaciones del arte contemporáneo con la ciencia y la técnica” establece una división en tres etapas:

- La primera etapa se corresponde con el Futurismo, al que tilda de “maquinista e ingenuo”, dado que sólo sería una expresión del impacto

de la velocidad de los medios de transporte sobre la sensibilidad de principios de siglo. Un fragmento del primer manifiesto futurista de 1909 resume, según Maldonado, el espíritu de esa relación: “Un automóvil de carrera que parece correr sobre metralla es más hermoso que la Victoria de Samotracia”.

- La segunda etapa la identifica con la aparición del Constructivismo ruso y luego el Neoplasticismo (las fuentes de inspiración del grupo argentino), personificado centralmente en el cuarteto constituido por Mondrian, Vantongerloo, Vordemberge-Gildewart y Van Doesburg. A ellos les atribuye “la exaltación en el dominio de la pintura de las modalidades estilísticas de la ciencia y la técnica modernas”, modalidades que resume como “precisión, higiene en los procedimientos y pasión por el blanco”. Para condensar el pensamiento de aquella vanguardia, Maldonado cita una declaración de Van Doesburg sobre las condiciones físicas y psicológicas que deben regir el trabajo: “El taller del artista será como una campana de vidrio. El pintor debe ser blanco, es decir, sin drama y sin mancha. La paleta debe ser de vidrio, el pincel cuadrado y duro, tan puro como un instrumento de operación”. Para resumir, Maldonado elige por “agresiva y desconcertante” una frase del primer manifiesto de arte concreto que hoy resulta graciosamente ingenua: “Comprad Zeppelines”.

- La tercera etapa es la del Arte Concreto, que tácitamente asigna a su propio grupo. Este habría densificado la “primitiva exaltación por los resultados más espectaculares y exteriores de la técnica”, a favor de un “conmovido interés por las conquistas más secretas de la ciencia”. “Las nuevas nociones reveladas por la microfísica, las teorías cosmogónicas y gravíficas —sostiene Maldonado— han cambiado radicalmente las perspectivas de la sensibilidad humana”. Maldonado, uno de los teóricos más lúcidos del movimiento concreto argentino (que no por casualidad abandonó finalmente la pintura para dedicarse a la docencia y la investigación), propone una última reflexión teñida por el halo visionario que caracteriza a toda su producción intelectual: “todo parece indicar que no está lejos el día en que los hombres se rebelen contra la sujeción de tener que aceptar como única posible la parcela de realidad en que han vivido hasta ahora. Entre los intersticios de esta realidad en crisis se percibe la fragancia de un mundo que adviene (...), es un nuevo y pujante lirismo científico que ha comenzado a abrirse paso”.

La vocación científicista y pro-tecnológica también se encuentra marcadamente presente en Gyula Kosice, temprano admirador de los artefactos de Leonardo Da Vinci. En los cuarenta, recibía información sobre “inventos de robótica” a través de la revista científica de la Universidad de Texas¹¹; en la actualidad, ha incorporado la computación en sus investigaciones y ha realizado exposiciones de arte digital. En un artículo relativamente reciente¹², titulado “La integración arte-ciencia-técni-

ca”, Kosice plantea su punto de vista: “Las poéticas y los imaginarios se transforman de manera indudable con las permutaciones de la ciencia. La nueva física ha replanteado en forma distinta las ‘dificultades’ clásicas del imaginario colectivo y, con ellas, los auténticos límites de verosimilitud e inverosimilitud del imaginario poético y ficcional”. En una rápida revisión de la historia del arte, Kosice observa que se ha arribado a un punto de inflexión que debería romperse o proyectarse con “el aporte integrado de otras formas de conocimiento del mundo físico”. El artista sostiene que “la relación gnoseológica con el mundo físico (esencial para la realización material de la obra de arte y para la exploración de todas sus posibilidades creativas) sigue adherida en este terreno a las viejas consignas de la ciencia del siglo XIX”. Las obras de Fidias, Leonardo, Giotto, Velázquez y Van Gogh, historiza Kosice, han sido posibles a partir de “los conocimientos científicos y tecnológicos aportados sucesivamente por Euclides, Arquímedes, Aristóteles, Bacon, Galileo, Copérnico, Newton, Cavendish, Faraday, etc.”, pero esa convergencia entre arte y ciencia ha sufrido una interrupción. “Los tempranos conceptos sobre los fotones (Einstein), las ondas materiales (Broglie), el formalismo de la mecánica ondulatoria (Schrödinger), el electronpositron (Dirac), la teoría cuántica (Planck), los núcleos atómicos (Böhr) y la indeterminación (Heisenberg)” tendrían, en el arte iniciado por la vanguardia europea, “un escaso correlato de fondo con lo producido”. Hoy se impone, desde su punto de vista, la eclosión de una “tele-vanguardia” acorde a la sociedad de la pantalla en la que vivimos¹³, cuya función residiría en la “homologación —desde su especificidad estética— de los logros de la ciencia de punta en los terrenos de la robótica, la informática, la ingeniería biológica, la genética, etc.”. Para Kosice, cuyo pensamiento y práctica ha estado siempre impregnado por la incorporación de nuevos descubrimientos de la esfera tecno-científica, “ciencia, técnica y arte forman indudablemente una tríada que expresa la más alta capacidad del hombre y la sociedad en su dinámica proyectiva”, que ha de ser invertida en el objetivo —aun incumplido— del “arte como creación total e integradora”¹⁴.

La euforia tecnológica se manifestó, también, en la declarada pretensión de imponer “una técnica alegre contra la tristeza de lo agotado”. La antimelancolía del grupo era, según han afirmado sus miembros, producto de la sensación de que era necesario reconstruir el mundo (y no solo la sociedad argentina), en sintonía con la llegada de una nueva época de paz, anunciada por la creación de las Naciones Unidas como órgano

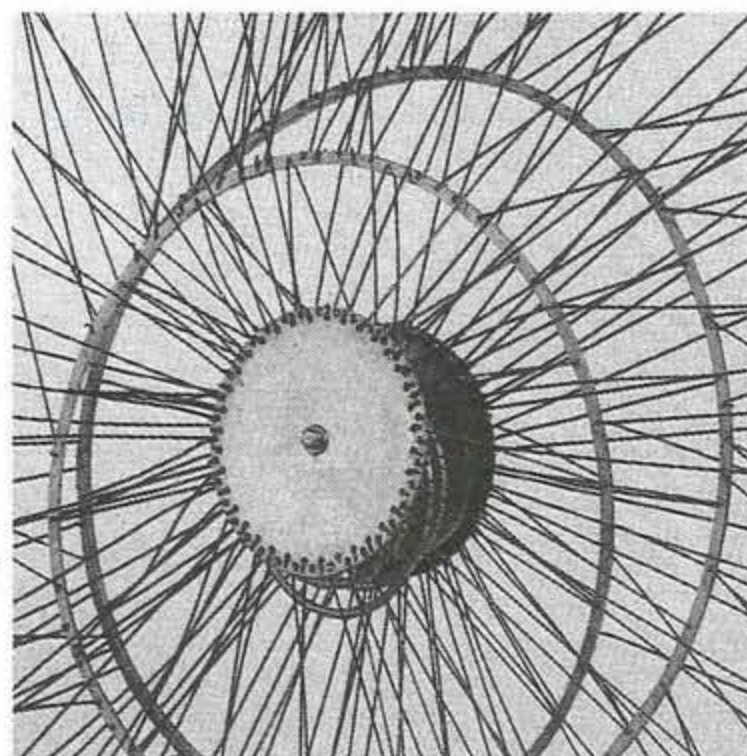
garante de la armonía entre los pueblos. El optimismo generado por la finalización de la Segunda Guerra Mundial, a nivel internacional, se unía en el plano local a la efervescencia de un período en el que el proceso de industrialización iniciado en la década anterior se aceleró. Enio Iommi señaló hace unos años este aspecto, afirmando que “con respecto a las obras de Arte Concreto hay que ubicarse en aquel momento en la Argentina, cuando empezaba una industria. Había una semejanza: empezaba un país industrial y había un Arte Concreto”¹⁵. Se buscaba instaurar un arte acorde con una nueva época que se identificaba como de desarrollo tecno-científico, y el modelo del concretismo europeo —combatiivo y optimista en la teoría, sobrio y riguroso en la práctica—, resultaba el más apropiado.

La utopía tecno-científico-industrialista que enarbolaron los artistas argentinos de la década del cuarenta se entronca en la corriente más vasta de pensamiento que, en el caótico período europeo de entregue-

rras, apeló a una normativa integral de organización racional de la sociedad. Como observa el filósofo Eduardo Subirats¹⁶, esta lógica instaurada bajo el concepto de funcionalidad se presentó como una “utopía social de signo emancipador”, en tanto procuró recuperar la promesa humanista relegada por los excesos de la Razón instrumental. La “obra de arte total” preveía la fusión del diseño industrial (confianza en la aplicación eficaz y constructiva del maquinismo) y las formas artísticas, en el marco de un proyecto esperanzado de integración con vistas a liberar al hombre. La racionalidad como camino hacia la felicidad es la clave utópica de esta estética, cuya operatividad en relación con el contexto europeo de entreguerras

resulta nítida. En cambio, la apropiación y extrapolación de esta utopía por parte de un conjunto de precoces artistas argentinos no deja de resultar sorprendente y remite, una vez más, a los esfuerzos por localizar modelos modernizantes para un país de industrialización y urbanización incipientes.

b. El modelo europeo resultaba útil en tanto constituía un programa completo de reeducación de la mirada, acorde con el objetivo de lograr la transformación masiva de la percepción del arte. Marxistas, convencidos de la necesidad de imponer un nuevo estilo de humanismo científico, los miembros del movimiento argentino fueron conscientes de la necesidad de estar “transitoriamente en contradicción con los gustos populares”, como reconoció Maldonado en un escrito. Desde los primeros textos resulta prioritario, a la par que se desvirtúa la





representación realista y simbolista, comenzar a formular una teoría de la recepción, delinear las aristas comunicacionales del proyecto. A Carmelo Arden Quin le cabe, en *Arturo*, situar el pensamiento general del grupo: "Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas. El arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad. Esa es la revelación que sobre el arte hace el materialismo histórico". Por su parte, Rhod Rothfuss empieza a desarrollar el núcleo de su propuesta pictórica: es necesario abordar el problema del marco tradicional, instituido como réplica de una "ventana al mundo". Gyula Kosice introducirá —por cierto, confusamente— la cuestión de la recepción, al discutir al surrealismo planteando que "El hombre no ha de terminar en la Tierra. El arte abstracto englobado como relación de un todo, asegurará la armonía de lo polidimensional, sin necesidad de adaptaciones psíquicas". 1945 es, para el movimiento, el año de la producción pictórica y del posicionamiento de las (divergentes) áreas de interés. En 1946, cuando ya es un hecho la primera escisión, los dos grupos resultantes definirán con mayor claridad sus programas: entre los Madí, Arden Quin representa la más neta filiación marxista, que lo lleva a presentar dialécticamente todos sus argumentos pictóricos. Kosice, menos partidista pero poseedor, también, de un proyecto de cambio social, se sumerge en el liberador concepto de invención. En el *Manifiesto Madí* de ese año¹⁷, la idea programática se hace explícita:

"Resumiendo: el Arte antes de Madí:

Un historicismo escolástico, idealista;

Una concepción irracional;

Una técnica académica.

Una composición unilateral, estática, falsa.

Una obra carente de verdadera esencialidad.

Una conciencia paralizada por sus contradicciones sin solución; impermeabilizada a la renovación permanente de la técnica y del estilo.

Contra todos ellos se alza madí, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno, junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias".

Casi simultáneamente, el grupo disidente encabezado por Tomás Maldonado lanzaba su propia revista, cuyo *Manifiesto Invencionista* se abría con estas palabras iniciales:

"La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hom-

bre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas (...)

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea".

La convicción del rol de vanguardia queda expresada con toda nitidez. Este primer ejemplar de la revista del grupo concreto también contiene otros textos firmados por Raúl Lozza, Simón Contreras, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Edgar Bayley, que también legitiman el desafío. Sin embargo, es en las notas sin firma (que, se desprende, expresan el criterio editorial) donde más radicalmente se lo formula: en *Nuestra militancia*, afirman:

"Nuestras obras tienen un cometido revolucionario; su finalidad es ayudar a transformar la realidad cotidiana, por la intervención efectiva de cada lector o espectador en la experiencia estética. Es decir que negamos, prácticamente, la 'evasión' que la antigua técnica representativa establecía como una de las condiciones de la obra de arte".

Bajo el título *Invención integral*, dicen:

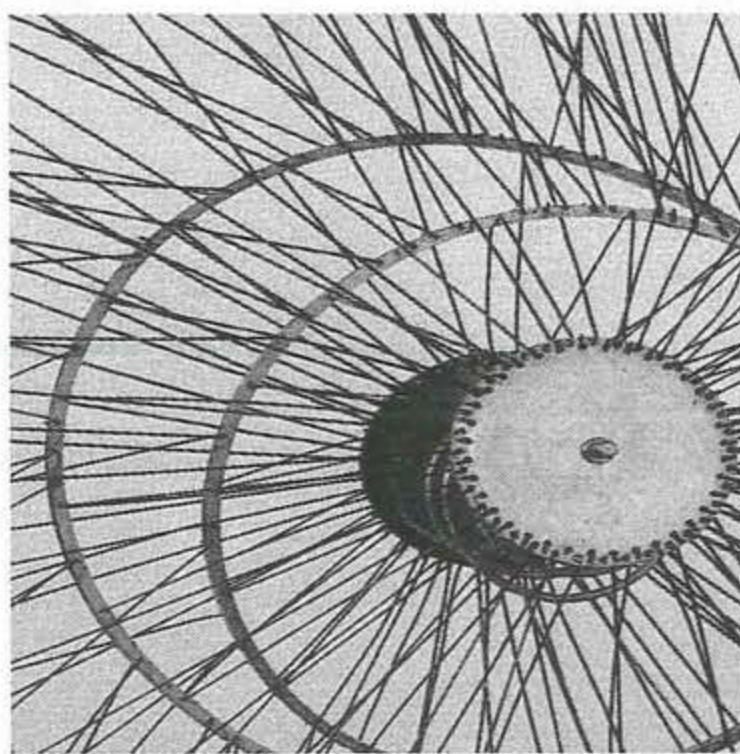
"Nuestras obras son factores revolucionarios; contribuimos así, también desde el campo artístico, a la transformación social y cultural que propugnamos. El valor y la trascendencia de la revolución invencionista reside, entre otras cosas, en haber replanteado sobre bases científicas todo el problema estético y espiritual del hombre, pero sin desvincularlo del problema concreto de la liberación económica de la clase obrera y, antes bien, buscando una coordinación lo más ajustada posible entre las actividades estrictamente políticas de los marxistas y los intentos invencionistas por superar las formas mentales y estéticas de la opulencia".

Para imponer el "arte colectivo" que prometen, también ellos colectivizan su propuesta desdibujando el límite que supone la firma de autor. En el plano pictórico, en cambio, se conserva la individualidad para defender las diferentes investigaciones, hecho que anticipa la intransigencia que en el futuro originará las subsiguientes divisiones.

El proyecto político del Invencionismo, en sus dos vertientes, ha aflorado con gran precisión. Los artistas, apuntalados por una encendida prosa materialista, han comprendido lo que históricamente les corresponde hacer, y pelearán para difundirlo e imponerlo, a costa de ser considerados “agresivos e intolerantes”, como en una oportunidad los definió el crítico Abraham Haber. No se desea estar “más allá de las contiendas” sino “intervenir en todas”, y pronto rendirá frutos esta provocación. En el terreno político, obtienen que se los expulse masivamente del Partido Comunista, que no acepta esta particular aplicación de la teoría en el arte¹⁸. En el terreno artístico, se acentúan las diferencias vislumbradas desde un primer momento. Los Madí —una vez distanciado el enérgico Arden Quin, que se radica en Europa— se desarrollan al ritmo de las utopías “porveniristas” de Kosice quien, desde la creación de *Röyi* (1944, pionera escultura articulada y móvil) ampliará su búsqueda del movimiento en la generación de obras hidrocinéticas, un descubrimiento que le corresponde, a nivel internacional. Los concretos, por su parte, profundizarán la estética del rigor y el orden heredada de la escuela europea, exacerbando el componente “cientificista” tanto en sus textos como en sus pulcras y despojadas creaciones. Los lazos que unen a madíes y concretos comienzan a romperse, aunque hay uno que permanece llamativamente indemne: ambos reivindican el concepto de invención.

El invencionismo, dato fundamental ya propuesto en *Arturo*, sigue siendo un punto de contacto entre una serie de artistas que han dejado de compartir la imagen y, en varios aspectos, también la teoría. De un modo que queda explicitado en las frases finales de los dos manifiestos de 1946, ambos grupos justifican su trabajo bajo las alas de la invención: los madí, marcando una sutil distancia, pero aun enarbolándola: “Para el madismo, la invención es un ‘método’ interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA”; los concretos, afirmando: “El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas. A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el ‘buen gusto’. La función blanca. NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR”. Es bajo el rótulo del Invencionismo, también, como el crítico Juan Jacobo Bajarlía los menciona en su libro *Literatura de vanguardia*¹⁹, el primer texto orgánico que refiere la existencia del movimiento. Allí, luego de recorrer una historia que nace con la publicación del *Ulises* de Joyce y atraviesa las escuelas poéticas modernas (incluido el creacionismo de Huidobro), el autor da cuenta de la reciente aparición de

una nueva tendencia “de vanguardia”, el invencionismo, y dedica dos capítulos a historizar su breve trayectoria. Bajarlía, que sería uno de los primeros defensores del grupo tanto desde la revista *Contrapunto* como desde el recién fundado diario *Clarín*, vinculó la idea del invencionismo puro con los concretos, definiéndolos como “lo más nuevo en el arte contemporáneo”, y caracterizó a los madí como “menos heterodoxos”, dado que, por ejemplo, admitían el uso de la curva en la composición²⁰. Bajarlía celebra, en su texto, que la escuela invencionista es “la primera tendencia de vanguardia oriunda de Hispanoamérica”, y que ha nacido en Buenos Aires.



c. Es en el nivel del lenguaje artístico donde se desarrollan las principales pujas que derivan en las fracturas. La obsesión por la novedad, que desde un principio había caracterizado al grupo, ha estado siempre complementada por la búsqueda de lo inédito, probablemente asociada con la condición periférica mencionada con anterioridad. No sólo se trata de modernizar a la Argentina, de insertarla en su tiempo histórico dándole el arte que merece; puestos a jugar en el territorio de la abstracción, conscientes del lugar que ocupan también allí, los invencionistas se propondrán superar la tradición europea adelantándose en la conquista de nuevas formas y nuevas técnicas. Dado que la historia de la abstracción en la

Argentina era casi nula, y la única figura cercana a rebatir era la del maestro Torres García que los había guiado en sus primeros pasos (fácil de relegar, porque su constructivismo era fuertemente simbólico), a estos audaces jóvenes sólo les quedaba competir con Europa, que en el 45 llevaba ya casi treinta años de investigación abstracta, y más aun si consideramos como antecedente a Cézanne.

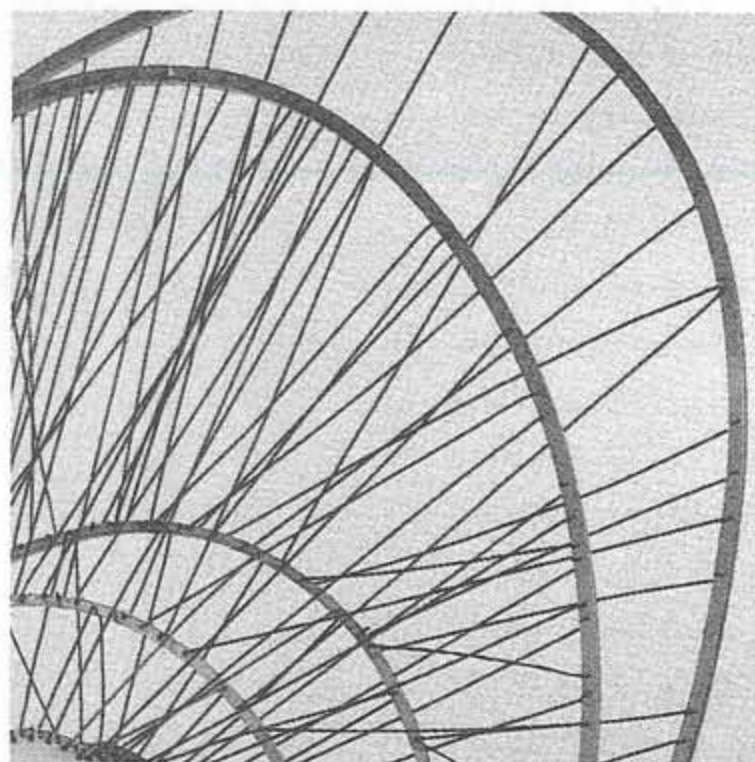
La búsqueda de la superación del modelo europeo se unía, en una iniciativa de doble filo, a la lucha por la abolición del mimetismo representativo en el precario plano local. Ya en el hito fundacional de *Arturo*, estaba clara la preocupación del grupo argentino por llevar hasta las últimas consecuencias las enseñanzas de Van Doesburg, los suprematistas y constructivistas. La ansiedad por continuar y, acaso, trascender el modelo europeo fue una de las principales causas de los resquebrajamientos internos: es evidente la importancia que han atribuido a la paternidad de los hallazgos, defendida hoy más que nunca. El punto de partida de sus investigaciones se dio, como adelantáramos, en relación con el problema del marco. Rhod Rothfuss trazó en su primer texto escrito para *Arturo* una breve cronología de los avances europeos, en la que denunciaba que



“el cubismo y el no objetivismo, por sus composiciones basadas ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon a sí mismos el problema de que un marco rectangular cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro, inevitablemente, quedaba reducido a un fragmento”. Las soluciones intentadas por Man Ray, Léger, Braque e incluso Pettoruti, que inscribieron sus círculos o polígonos en el cuadro, continúa, no fueron tampoco suficientes, “porque, precisamente es lo regular de esas figuras, el contorno ininterrumpido, geométrico, lo que domina la composición, cortándola”. Rothfuss accede a una primera conclusión: “Una pintura con un marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”. El marco recortado, en estricta relación con los elementos interiores a la pintura, es la solución que desarrolla Rothfuss, y que pronto adoptarán todos los miembros del grupo²¹.

Si el marco recortado es lo que desde un principio los une —y aun hoy parece identificar al movimiento—, pronto habrá divergencias de intereses que los separen. Kosice, en su búsqueda del cinetismo, se apartará de la bidimensionalidad de la plástica para poder construir sus obras. Incursionando en un camino propio, arribará al tratamiento de nuevos materiales, como el plexiglás y el tubo de gas neón (territorio en el que es un auténtico adelantado), y su aporte se diferenciará nítidamente de las primeras realizaciones del grupo. A partir de 1948, derivará hacia el hidrocinetismo, mediante la construcción de objetos que fusionan agua, luz y movimiento y que no aceptan la categoría tradicional de “escultura”. Kosice comienza a elaborar, además, lo que será su proyecto más ambicioso hasta la actualidad: el diseño de la ciudad hidroespacial, es decir la urbanización del espacio a partir de la suspensión de ciudades en el aire a través de una combinación de mecanismos imantados y combustiones hidráulicas.

Entre los adherentes a la línea concreta, una vez efectivizada la división, la problemática formal será desmenuzada con especial ahínco por Raúl Lozza, quien partirá de la idea del marco recortado para arribar a una personal visión de las relaciones entre color y forma en el espacio. El dilema de la coplanariedad²² es, en la teoría del artista, superado cuando introduce la noción de cualimetría, que refiere la síntesis entre forma y color, relacionadas a partir de una fórmula matemática. Según la propuesta de Lozza, y de acuerdo con una tabla de medidas del color, el producto obtenido es absolutamente inherente a los elementos propios



de la pintura (forma, color), es decir, excluye la instancia alienante de la representación. Las figuras, en estrecha relación con un “campo” (noción tomada de la física) que no es otro que el muro arquitectónico, operan —según la hipótesis del artista— liberando al espectador de la obra, posibilitándole el conocimiento de un hecho nuevo, nutrido por reglas propias, de ningún modo imitativo. Como hemos visto, la compleja proposición de Lozza se basa en fórmulas matemáticas, y la utopía futurista de Kosice se fundamenta con leyes de la física: no es casualidad que estos dos artistas se distinguan en relación con el resto. A pesar de que, al nivel de las imágenes, sus obras son casi totalmente opuestas (Kosice pasó de las esculturas hidrocinéticas a las obras monumentales, y de allí al proyecto de la ciudad aérea; Lozza persiste desde hace cincuenta años en el trazado de figuras de forma-color para instalar sobre el muro), en ellos sobreviven los ecos que hacen del movimiento Inventionista un proyecto sobresaliente en la historia cultural argentina. El movimiento invencionista, en su carácter programático general —compartido por las cuatro tendencias producidas al interior del núcleo inicial—, ha permanecido prácticamente ignorado por los estudios culturales emprendidos por investigadores argentinos²³. Desde la historia del arte, se han formulado periodizaciones y cronologías concebidas como complemento de exposiciones de alguno de los artistas del movimiento, pero éste no ha sido encarado en la complejidad de su propuesta, que trasciende y acaso justifica el hecho anecdótico de las tan discutidas rupturas. ¿Qué habría sucedido si el movimiento hubiera permanecido cohesionado en torno a la idea original? Proponemos dos hipótesis: en primer lugar, seguramente se habría garantizado a sí mismo una presencia más rotunda en la historia del arte argentino, mejor aprehendida, mejor difundida, más reconocida. En segundo lugar creemos que, en contrapartida, habrían sido menores las posibilidades de profundización en la búsqueda estético-artística. Si hay algo que contribuyó a estimular tanto el trabajo pictórico como la discusión teórica entre los primeros integrantes del grupo, esto fue su virtual aislamiento, que lo mantuvo férreamente apartado de las exigencias que imponen la mediatización y la masividad. Al no obtener el consenso que —según afirman— anhelaban, los invencionistas pudieron abocarse, valga la redundancia, a la invención pura. Incontaminada, su producción teórica y práctica vibró durante cuatro fértiles años sin obligarse a realizar concesiones de ningún tipo. Casi sin público, sin un mercado en el cual comercializar sus obras, sin un apoyo orgánico por parte de la crítica. Solo había un modelo, legado por la

ciende y acaso justifica el hecho anecdótico de las tan discutidas rupturas. ¿Qué habría sucedido si el movimiento hubiera permanecido cohesionado en torno a la idea original? Proponemos dos hipótesis: en primer lugar, seguramente se habría garantizado a sí mismo una presencia más rotunda en la historia del arte argentino, mejor aprehendida, mejor difundida, más reconocida. En segundo lugar creemos que, en contrapartida, habrían sido menores las posibilidades de profundización en la búsqueda estético-artística. Si hay algo que contribuyó a estimular tanto el trabajo pictórico como la discusión teórica entre los primeros integrantes del grupo, esto fue su virtual aislamiento, que lo mantuvo férreamente apartado

de las exigencias que imponen la mediatización y la masividad. Al no obtener el consenso que —según afirman— anhelaban, los invencionistas pudieron abocarse, valga la redundancia, a la invención pura. Incontaminada, su producción teórica y práctica vibró durante cuatro fértiles años sin obligarse a realizar concesiones de ningún tipo. Casi sin público, sin un mercado en el cual comercializar sus obras, sin un apoyo orgánico por parte de la crítica. Solo había un modelo, legado por la

vanguardia europea. Todo lo ocurrido obedeció a la obcecada pretensión de adoptarlo, pulirlo, y finalmente trascenderlo.

NOTAS

1. No es intención de este artículo intervenir en el debate acerca de la pertinencia o no de considerar a estas tendencias como "vanguardias".
2. Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
3. Es posible acceder, en colecciones públicas y particulares, a un jugoso corpus de textos e imágenes que testimonian y documentan sus alcances: sobre *Martín Fierro*, los cuarenta y cinco números publicados, recopilados en una edición facsimilar por el Fondo Nacional de las Artes en 1995, así como las diversas publicaciones y obras realizadas por los numerosos miembros del staff y colaboradores; del período del Di Tella, se puede consultar los catálogos, programas, conferencias, informes y balances anuales, como así también los archivos personales de los artistas vinculados con el Instituto.
4. Jorge Rivera (*Madí y la vanguardia argentina*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1976) sostiene que fueron mil ejemplares; Kosice afirmó en entrevista con la autora que no llegaron a quinientos.
5. Entrevista con la autora.
6. Ángel García Aller y Alfonso García Rodríguez. *Antología de poetas hispanoamericanos contemporáneos*. León, Editorial Nebrija, 1979, página 118.
7. Raúl Lozza posee, en su colección personal, un dibujo realizado por él para un diseño publicitario, en 1939, en el cual se advierte la incorporación de la abstracción. Mencionado en entrevista con la autora.
8. Nelly Perazzo ofrece una documentada reconstrucción de la escisión del grupo, ocurrida antes de la muestra en casa de Stern (Nelly Perazzo. *El arte concreto en la Argentina en la década del '40*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983, páginas 62 y 63).
9. Es extensa y ardua la polémica en torno a las rupturas y fundaciones. Kosice y Lozza sostienen que las separaciones se debieron a incompatibilidades teóricas (entrevistas con la autora). Aldo Pellegrini, crítico de arte atento al movimiento abstracto, formuló una breve cronología que aquí se respeta (Aldo Pellegrini. *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires, Muchnik, 1966). Bajarlía y Blaszkó, oblicuamente involucrados en las disputas, sostienen que por encima de las cuestiones formales prevalecieron los problemas personales, en especial de celos. (Entrevistas con la autora).
10. *Manifiesto Invencionista*.
11. Entrevista con la autora.
12. Gyula Kosice, "La integración ciencia-arte-técnica", *La Nación*, julio de 1986, incluido en la compilación *Filosofía y arte porvenirista*, Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone, 1996.
13. Entrevista con la autora.
14. Raúl Lozza y Martín Blaszkó, miembros respectivamente de los grupos de Maldonado y de Kosice, también asumen su marcado interés por las teorías científicas. Lozza apoya toda su producción pictórica sobre el método cualimétrico, basado en fórmulas exactas, y recomienda a los jóvenes que "si quieren ser pintores tienen que estudiar física y matemática, la noción de campo, la discontinuidad en la teoría de Planck" (entrevista con la autora). Por su parte, Blaszkó elaboró su concepto del arte de acuerdo con nociones de las ciencias naturales: "la calidad estética es la resonancia o analogía de la obra de arte con la estructura fisiológica del ser humano". En la actualidad, afirma que le interesa "mucho más leer sobre ciencia que leer artículos sobre política" (entrevista con la autora).
15. "El espacio no existe", entrevista a Enio Iommi en revista *Nártex N°3*, Buenos Aires, julio-agosto 1998.
16. Eduardo Subirats. "El gran teatro del mundo" en *La cultura como espectáculo*. México, FCE, 1988.
17. La paternidad sobre el manifiesto es violentamente reclamada tanto por Kosice como por Arden Quin. hasta hoy. No profundizaremos en la polémica, dado que aquí sólo interesa el contenido del texto.
18. Según consta en el catálogo de la exposición *Arte Madí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1997), Maldonado y Hlito fueron expulsados del Partido Comunista en 1948, debido a "divergencias en la orientación estética". En el catálogo de la exhibición *Raúl Lozza: retrospectiva*, Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, 1997), se menciona que Lozza se había afiliado al Partido Comunista. en 1933; en la entrevista realizada por la autora, Lozza indica que "... tuvimos que afrontar problemas con el Partido, y de hecho casi todos se fueron. Yo no, seguí hasta hoy".
19. Juan Jacobo Bajarlía. *Literatura de vanguardia*. Buenos Aires, Editorial Araujo, 1946.
20. En el libro de Bajarlía, el interés se dirige claramente hacia los concretos, en quienes señala "una actitud demiúrgica que echaba sobre el arte un hábito de esperanza". En la actualidad, el escritor y ensayista ha asumido el fracaso de esa utopía, y reivindica los hallazgos de los Madí liderados por Kosice (entrevista con la autora).
21. Salvador Presta puntualiza que este es uno de los rasgos que compartieron la línea madí y la concreta: "estaban unidos por principios comunes, como ser: en la teoría la dialéctica del arte, y en la composición el marco recortado siendo su especulación completamente racionalista" (Salvador Presta. *Arte Argentino Actual*. Buenos Aires., Editorial Lacio, 1960)
- 22 La coplanariedad remite a la inevitable bidimensionalidad de la pintura, una cuestión que interesó a los artistas concretos en su búsqueda de la utilización de los elementos propios de la pintura.
- 23 Una excepción lo constituye el libro de Jorge B. Rivera, *Madí y la vanguardia argentina*.



E L A R T E
E N E L S I G L O X X
L A
L I T E R A T U R A
Y
L A T É C N I C A

FLAVIA COSTA

Las relaciones entre arte y técnica a lo largo del siglo XX han estado marcadas por al menos dos formas de una misma tensión. En la primera versión, el arte es lo que se opone a la técnica, lo radicalmente otro de ella; sobre todo se opone a subordinarse a la utilidad, en un amplio arco de variantes que van desde las tesis del arte por el arte hasta el arte como lujo; el arte como ese exceso o esa experiencia de los excesos que se opone a una administración eficaz, confortable y lucrativa del dolor, de las pasiones, de la inteligencia. En la segunda, la técnica es aquello capaz de *salvar* al arte, sacudirlo de su modorra institucionalizada, de su círculo endogámico de autocelebración enemistada con la corriente de la vida. La técnica como horizonte de experimentación, como promesa de potencia y de futuro, o bien como ascesis de rigor formal frente a una artísticidad fatua y ornamental, que sólo se repite a sí misma.

Llamativo desgarramiento de la noción de *techné* griega, que incluía a ambas formas, arte y técnica, de traer a la presencia lo no presente. Sin embargo, con el despliegue de la técnica moderna, y tras afirmarse y expandirse la división del trabajo y la autonomización de las esferas —donde lo político, lo social y lo económico se emancipan de la religión, y donde al interior de la cultura se diferencian los ámbitos de la estética, la moral y el conocimiento científico—, la manera de entrar a la presencia de las cosas producidas por el hombre se escinde: ciertas cosas entran en la presencia según el estatuto de la estética; otras, según el estatuto de la técnica. Es importante retener aquí el análisis que hace Giorgio Agamben en *El hombre sin contenido* acerca de lo que llama la “época de la estética”, cuando obra de arte y reproducción técnica toman caminos opuestos: a una le corresponde la autenticidad u originalidad, es decir, la relación de proximidad con un origen, con una forma, que es a través de lo cual llega a ser y con la cual mantiene un vínculo permanente, y eso excluye la posibilidad de que su entrada a la presencia sea reproducible. A la otra le pertenecen la serie, la masividad, la reproductibilidad, relacionada no con la proximidad con un origen formal sino con un modelo al que el producto tiene que ajustarse para alcanzar su presencia.

Esta época está marcada también por otra gran laceración, de raíz romántica, al interior del arte: entre “genio” y “gusto”, entre creación y juicio, entre artistas y espectadores entrenados o críticos. Dice Agamben que cuando el dogma del genio original hizo estallar la condición del artista (su separación respecto de la materia, que constituía lo más íntimo de su conciencia), desaparecieron los lugares comunes de las enseñanzas de los oficios, decayeron viejas instituciones sociales como los talleres, las academias y las escuelas de composición, esos espacios donde los artistas aprendían a habitar en unidad para asumir después, en los confines de ese espacio común, su propia singularidad, sus rasgos específicos. Estos saberes se volvieron lugares comunes en un sentido des-

pectivo, de los que el artista-crítico busca y debe desembarazarse lo antes posible. Pocos, dice el autor, han advertido en medio de la euforia revolucionaria las consecuencias negativas del proceso, entre ellas la amenaza que constituía para el artista, que vio esfumarse la posibilidad de una condición social concreta y relativamente estable.

Pero si bien el aislamiento del arte en el ámbito de la estética y su separación de las *technai* lleva, entre otras cosas, al abandono del aprendizaje de los oficios, la tensión arte *versus* técnica trasciende la cuestión del dominio de los materiales (aunque lamentablemente a partir del romanticismo estos saberes pasaron a ser uno de los grandes malentendidos de la época: la idea de que la inspiración, el éxtasis creativo o el genio podían prescindir de ellos). La literatura del siglo XX avanzado retomará estos tópicos en forma ambigua, polivalente, al mismo tiempo como afirmación, como crítica —sátira del *bel letrismo*— y como autoparodia, tal como aparece por ejemplo en la idea de “literatura mala” de César Aira. La tensión se hace fuerte a través de la idea según la cual el arte resguarda una “autenticidad” u “originalidad” —además de una tendencia a la provocación en oposición a la mimesis y la representación, consideradas como tranquilizadoras, complacientes—, que con el tiempo, a medida que creció la necesidad de explicitar cada vez mejor esa relación con un *origen* y al hacerse evidente que ese origen era un vacío, una ausencia, se fue acercando a los límites del silencio, de lo “irrepresentable”¹. Por ejemplo por vía de un rescate del budismo (el zen que inspiró a John Cage; el Buda histórico, de quien Marcelo Cohen escribió una biografía), o por vía de una estética de la negatividad de inspiración adorniana (como en el caso de Juan José Saer, tal como lo analiza Sandra Contreras)². La técnica, por su parte, queda asociada al hacer reproductivo —en términos estéticos pero también políticos—, lo cual en el mejor de los casos implica recuperar la noción (a esta altura antropológica) de artesanía, entendida como expresión de una modalidad cultural que no necesita exiliar lo estético en una esfera separada del mundo de la vida³, y en el peor, y más habitual, se identifica con la alienación de las masas —el componente idiotizante que acompaña el salario de subsistencia del taylorismo y, más tarde, al consumo fordista y posfordista—.

En síntesis, la escisión arte *versus* técnica dinamiza otras dicotomías: entre tradición y vanguardia, entre privilegio de la forma o del contenido, entre lo “alto” y lo “bajo”, el arte y el entretenimiento, lo letrado y lo audiovisual-mediático, lo nacional o lo universal-cosmopolita, la

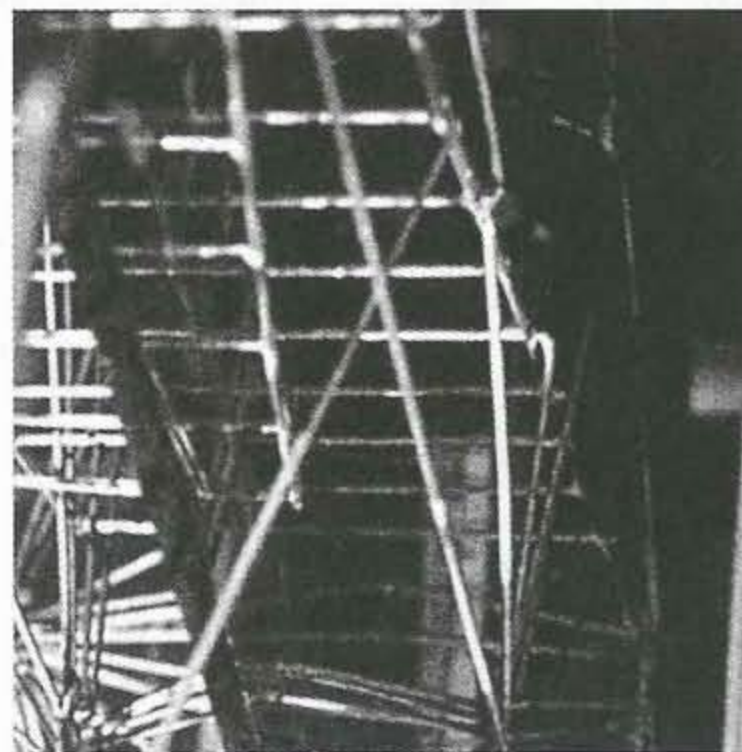
“literatura pura” o la “literatura comprometida”, etcétera. Así reproduce cesuras incesantes, y delimita sobre todo la última frontera: la que distingue, no tanto qué se considera “arte” y qué se considera “no arte”, sino qué se considera “arte” y qué se considera “falso arte”. Es decir, no tanto las fronteras externas (aquellas que el “verdadero arte” del siglo XX estuvo siempre dispuesto a derribar), sino las internas, que son las que sostienen la maltrecha pero aun operante lógica del campo. Cesuras que son al mismo tiempo rígidas y provisorias, no sólo inestables sino inestabilizables, en la medida en que uno de los espacios de acción-intervención-reflexión del arte a lo largo del siglo ha sido precisamente el tránsito problemático de uno de los polos a otro de esta línea de fuerzas en un intento siempre tembloroso de reunificación.

Justamente en el momento de mayor proliferación de las dicotomías, durante el siglo XX (el llamado “siglo de la técnica”), la obra de arte manifestó de manera más exasperada la exigencia de un estatuto unitario. Por eso llega a decir Agamben que las creaciones más significativas son aquellas que mezclan y pervierten el estatuto de arte y técnica: exigencia de autenticidad en la producción técnica (el *mingitorio* en el Museo: el *ready made* de Duchamp) y exigencia de reproductibilidad en el arte (un Rembrandt como tabla de planchar, en el arte pop). Dadá y arte pop instituyen formas que quedan en un limbo entre ser y no-ser:

van de la esfera de la técnica al del arte y viceversa, y su mayor potencia es mostrar esa imposibilidad de constituirse en sentidos plenos, ya que no se ofrecen propiamente ni a la fruición estética ni al consumo. En ellos, dice Agamben, nada llega a la presencia, excepto la privación de una potencia que no llega a encontrar en ningún lugar su realidad. Son la forma más alienada, más extrema de *póiesis*.

En todo caso, creo que el considerable tensamiento de la relación arte—técnica durante el siglo XX, en el contexto de la expansión de la técnica moderna, de la sociedad de masas y del pasaje de un capitalismo disciplinario e industrial de producción a uno concentracionario de consumo a la

vez desinhibido y controlado, requiere poner en juego una lectura no dicotómica pero tampoco absurdamente entusiasta de esa relación. Digo: poner en juego una lectura arqueológica que (a) transforme las dicotomías que estructuran nuestra cultura en bipolaridades, que perciba que lo “alto” y lo “bajo”, el arte y el entretenimiento, la tradición y la vanguardia, lo letrado y lo audiovisual, lo popular y lo mediático, el arte y la técnica son líneas de fuerza y no opciones alternativas⁴; (b) advierta que las posiciones de las singularidades al interior de esas líneas de fuer-



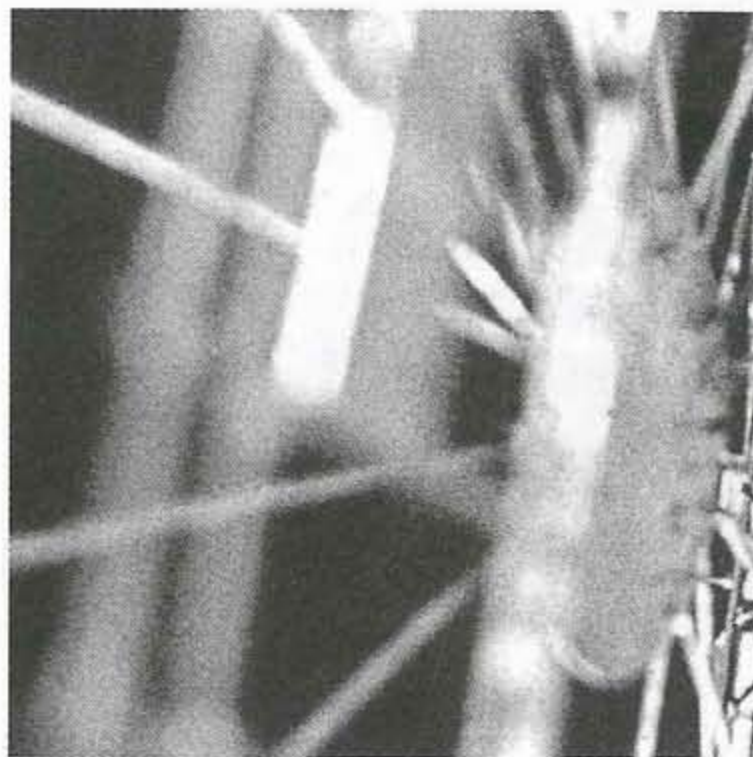


za son posiciones estratégicas —tanto del “autor” como de la “obra” y de la “interpretación”— en un momento determinado respecto de cuestiones que no pueden circunscribirse a tradiciones nacionales, mucho menos “globales”, ni a cronotopologías lineales, sino que son posiciones de las singularidades en tanto singularidades; y (c) al pensar esas posiciones estratégicas, lo haga en términos de tiempos abiertos e impuros, de anacronismos y recurrencias, de encastres temporales (entre ellos, no menos importantes, los acoples biográficos en el interior de tradiciones sobresaturadas, diluidas y alteradas) e incluso de *loop* y retorno de fórmulas expresivas de culturas distintas que están ahora en contacto estrecho y al mismo tiempo superficial, antes que en términos intemporales o a partir de nociones como las de superación y progreso, propias de una concepción del tiempo lineal y evolutiva.

Mientras se proceda a anatomizar el arte y la literatura a la manera de la “ciencia crítica”, cabría entender por *arte* (y por *literatura*) ese resto que en cada momento es lo inasimilable tanto para la filosofía de la historia del arte y de la literatura de cuño clásico como para la evolucionista. Bajo las condiciones actuales, la literatura no puede ser leída como ritmo sino como ruido; no tanto bajo continuo sino escenario de discontinuidades; no sólo elaboración y síntesis de un pasado, sino también y sobre todo desecho o exceso (excedente) de pasión por un compuesto de formacontenido cuyo sentido es imposible de estabilizar excepto en clave de un intento sin esperanza de autosupresión de las cesuras; de reedición de un “espacio para el pensamiento” común, elemental.

* * *

Una de las preguntas más habituales que se hace la narrativa (y la narrativa argentina) de la segunda mitad del siglo XX es cómo seguir narrando después de la crisis de las formas clásicas del relato, después del cisma del realismo como forma canónica de representación y del pasaje de culturas fuertemente marcadas por lo letrado a las audiovisuales-electrónicas. *La pregunta por la técnica* llevada al ámbito de la literatura no es del todo diferente de esta pregunta. La pregunta por la técnica en la literatura argentina remite al interrogante acerca de cómo debe hacer la literatura en nuestra época para seguir accionando en tanto literatura, es decir, como arte, sabiendo que es cada vez sea más difícil decidir qué sig-



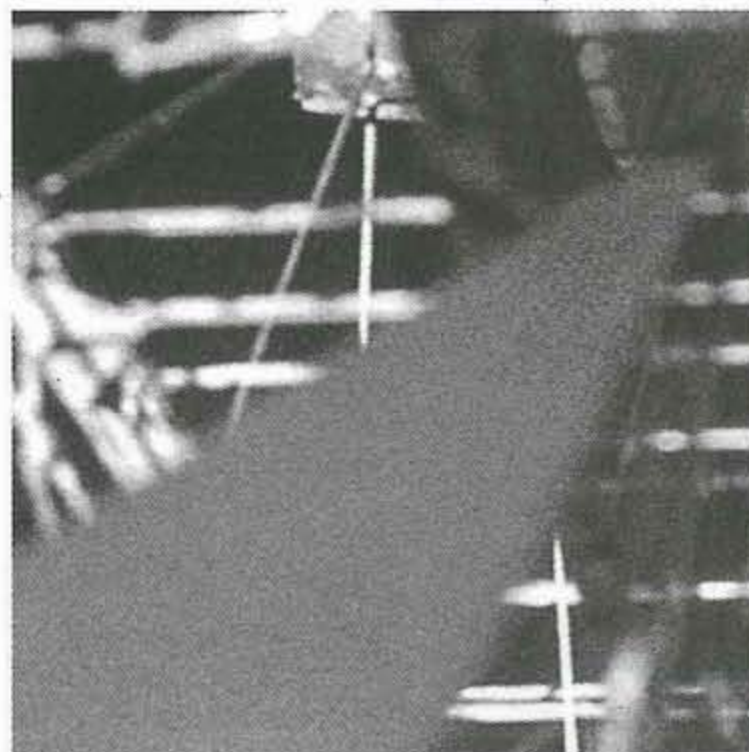
nifica esto: lujo, derroche, restricción, excitación, desafío, *boutade*. Cómo sobrevivir insumisa ante:

1. la homogeneización de los discursos y lo que Herbert Marcuse denomina la operacionalización del lenguaje, efecto de la reproducibilidad mecánica y del imperativo de comunicabilidad en la sociedad de masas⁵;
2. complementariamente a lo anterior, la hipertrofia y la institucionalización del autor como figura de autoridad, como fuente del sentido, como “personalidad” e incluso como *medium* privilegiado de la “verdad del Ser”;
3. la institucionalización del arte, solidaria de su constitución en un campo autónomo, cerrado sobre sí y a la vez máquina de reproducción de sus malentendidos y subentendidos;
4. la industria cultural (estandarización de la producción, oligopolios de la distribución y conversión de la instancia de lectura, recepción o consumo en “market share”; sometimiento de la creación a las exigencias formales y estéticas de la industria de masas, que como dice Jaime Rest, convierte en “casi forzoso acudir a resguardos de toda especie para asegurarse el éxito”).
5. la presión de las ideologías más diversas acerca de “qué es el arte” (lo que incluye la presión para que el arte consista, por ejemplo, en “tomar riesgos”);
6. la presión del ambiente técnico (real, deseado, temido) en el que tensiones como arte-técnica, naturaleza-artificio, conciencia ecológica-alienación tecnológica se vuelven, por así decir, atmósfera;
7. la forma clásica del relato. La literatura sobrevive, desde esta perspectiva crítica, en la medida en que se convierte en una refutación estética y política del realismo, considerado como ingenuo, conservador y engañoso;
8. la forma “posmoderna”, entendida, desde la perspectiva dominante en el campo intelectual argentino hacia los años '80 y '90 del siglo pasado, como contrarrevolución frente al modernismo vanguardista. Algunos de sus rasgos: la conversión de los estilos en códigos disponibles; el relativismo; la revisitación acrítica del pasado; el aflojamiento de la tensión de las formas; el optimismo superficial; la claudicación ante los imperativos del mercado,.

Frente a estos problemas, las respuestas del arte, y de la literatura en particular, han aspirado a algunos de estos objetivos:

1. la creación de un lenguaje heterogéneo que no responda a los imperativos de una comunicabilidad simplificadora;
2. el cuestionamiento del autor como fuente del sentido y también como “profesional de las artes”, lo cual lleva a reclamar nuevas relaciones entre arte y vida, o entre vida y obra;
3. la puesta en crisis de la institución-arte, de su autonomía, y —siguiendo con el punto anterior— de la profesionalización problemática de los artistas;
4. la defensa de la “artesanía” cultural (producto no estandarizado en máxima tensión con las exigencias formales y estéticas de la industria de masas, lo cual suele sustentarse en una moral del fracaso a veces gloriosa y elegante, a veces ruinosa);
5. la postulación de alternativas provocadoras respecto de los ideales del arte (incluso respecto del arte “peligroso”);
6. la problematización del ambiente tecnológico entendido como presión “deshumanizadora”, crisis ecológica, pérdida del control sobre los materiales (proliferación de “cajas negras”, como dice Aira), pero también como conquista del mundo y de sí, despliegue creativo e inventivo;
7. la defensa del fantástico, del “realismo incierto” (Cohen), de la “literatura mala” (Aira) e incluso de los géneros de masas como la ciencia ficción en contraposición a lo “serio”, lo culto entendido como solemne;
8. en tirante relación con el postulado anterior (que marca al menos otras dos cesuras al interior del campo artístico y literario: la que distingue entre “modernos” y “posmodernos”, y la que distingue entre “buena literatura” y “nueva literatura”), la defensa del gesto crítico del modernismo, entendido como un saber acerca del arte que es capaz de establecer criterios para distinguir entre “arte” y “no-arte” / “falso arte”, pero también la defensa de un “no-saber” respecto de aquello que ya se conoce demasiado: la eficacia, la seducción fácil del lector también fácil, la ilusión de comunicabilidad total (ilusión que tiene mucho menos de utopía que de espejismo).

Es importante advertir, como hizo Susan Buck-Morss, el “carácter doble de los conceptos”. En el contexto que estamos intentando describir, ese carácter doble se manifiesta en los contornos ambivalentes que han asumido, a lo largo del siglo pasado, los discursos acerca del mundo técni-



co. Por un lado, lo técnico se asocia con la previsión de resultados, la búsqueda de efectos ya dispuestos y, por consiguiente, la tendencia a guiarse por las preferencias del público, que con la expansión de la industria cultural son varios públicos en competencia y en lucha. Desde esta perspectiva, suele entenderse por racionalidad técnica aquella que

favorece el control de los procesos, lo regimentado, lo funcional, lo instrumental, lo útil. Por otro lado, en confrontación con esto, lo técnico aparece asociado a lo novedoso, lo asombroso, la invención que se opone a la tradición, a lo viejo, a lo repetido y siempre igual de la costumbre. Aparece incluso como aquella imaginación innovadora que se opone al cinismo de los adultos, enmascarados, como les reprocha Walter Benjamin, detrás de las (malas, falsas) “razones de la experiencia”⁶. Y en las versiones más satíricas respecto de la presión del ambiente técnico y de la lógica del campo artístico, hay que pensar —además de las experiencias antes mencionadas del *ready made* y del arte pop— en la patafísica, en la teoría del arte de

Macedonio Fernández, en las máquinas inútiles de Raymond Roussel, que exasperan el gesto de poner en entredicho, de una u otra manera, la base de la división del trabajo *poiético*.

Estos diagnósticos no deberían ser leídos como valoraciones necesariamente positivas o negativas. Existen distintas apreciaciones de una u otra perspectiva. Entre quienes perciben, por ejemplo, a lo técnico como tendencia hacia lo instrumental, lo útil, la búsqueda de resultados, funcionalidad y control de los procedimientos, estarán tanto los creadores de la Bauhaus (que ven en esto grandes potencialidades creativas) como Heidegger y los autores de *Dialéctica del iluminismo* (que, pese a sus grandes diferencias, combaten con igual pasión el lenguaje técnico y el entretenimiento de masas). Mientras que en el segundo caso, esta perspectiva está tan presente en Marinetti, en Roussel y en Benjamin como en Karl Kraus o en Heidegger, quien advierte la ambigüedad de la técnica moderna, a la que le adjudica cierta capacidad de apertura o develamiento auténtico bajo la figura de ese remedio que habita en todo veneno —y que sólo sabe administrar esa versión occidental del chamán que es el pastor-pensador-poeta—.

Hecha esta aclaración, es claro que una de las dificultades para el arte del siglo XX, y sobre todo en su segunda mitad, reside en cómo resistirse a devenir objeto de consumo en la medida en que su anhelo es ser objeto de provocación, esa fuerza de choque con la que se cargan las cosas cuando se ha debilitado al máximo la tradición, es decir, su posibilidad de ser comprendidas y transmitidas en un orden cultural determinado.



La dificultad crece en la medida en que —como recordaba hace poco Silvia Schwarzböck— ambas son formas radicales de un impulso común, el de combatir el tedio:

“Si las vanguardias terminaron rapiñadas por la industria cultural, eso les pasó porque tenían la misma voluntad que ella de sacudir a las masas y sacarlas de la apatía. Si el consumo agota cualquier novedad, por radical que sea, debe ser porque lo nuevo no es más que el concepto de lo que nace para vivir una temporada. Hasta la miseria, con la suficiente distancia que requiere todo lo que provoca terror, puede ser consumida como la experiencia turística o televisiva más radical de nuestro tiempo⁷”.

Los problemas que se plantean, entonces, son al menos dos. Por un lado, innovación y provocación van de la mano. Es imposible provocar con lo ya conocido. Y por otro lado, es muy difícil provocar a quien no está dispuesto a —y entrenado para— captar el sentido de una provocación. Toda novedad, toda provocación, requiere paradójicamente una disposición receptiva al shock, y esto no es algo que pueda darse por descontado en públicos que, o bien apenas están comenzando el proceso de *alfabetización estética* que requieren los refinados procedimientos vanguardistas, o bien están saturados de estímulos desconcertantes, muchos de ellos provenientes de la expansión de las tecnologías y de sus productos, en el terreno de una estetización-ficcionalización de la existencia que ya es paisaje cotidiano. La queja de Benjamin, acerca de la crisis de la experiencia en su artículo “Experiencia y pobreza” lo ilustra bien:

“No hay que entender la ‘pobreza de experiencia’ como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No: lo que añoran es liberarse de las experiencias, añoran un mundo en torno en el cual puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia de manera tan clara, tan limpia que salga de ella algo decoroso. No son ignorantes inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han ‘devorado’ todo, ‘la cultura’, ‘el hombre’, y están sobresaturados y cansados”.

Una de las máximas tensiones es la que se da, así, entre el deseo de una innovación o provocación radical y la necesidad de un público que acepte y al mismo tiempo se resista a ser provocado.

Un paso más: en la perspectiva heideggeriana —que, como señala Massimo Cacciari en *Arte, tragedia, técnica*, es la perspectiva dominante

en el campo cultural alemán antes de la Primera Guerra Mundial, desde Simmel hasta Sombart, desde Spengler hasta los hermanos Jünger— la particularidad de la técnica moderna es precisamente que, a diferencia de la *techné* antigua, no se despliega como apertura sino como provocación calculante; no hace venir a la presencia sino que manipula, anticipa, y en ese anticipar captura las posibilidades, por así decir, abiertas al y desde el futuro. Desde este punto de vista, la técnica moderna, en oposición al arte, provoca que ese venir al mundo se realice sólo bajo la forma de instrumento. Pero sabe Heidegger —sigo a Cacciari— que en realidad el peligro del utilizar está siempre presente: de allí que el arte, además de provocar a quienes al mismo tiempo quieren y no quieren ser provocados, debe poder ir más allá de la esfera de la utilidad, que en su campo específico es el empleo estético-cultural (en el que se inscribe, también, la provocación). Lo cual significa, en más de un sentido, poner en juego la relación con una verdad, con un origen, que tiene como indicio el hecho de que el artista, el artífice, en su hacer venir a la presencia, está participando aun de manera parcial del manifestarse de la *physis*, la naturaleza.

Hay, en esta perspectiva, un vínculo estrecho entre *techné* y *physis* que la técnica y la ciencia crítica modernas habrían quebrado, pero que se podría restaurar (por aquello de que “en el peligro está lo que salva”). Esta reunificación será perseguida de dos maneras diferentes a lo largo del siglo. Por un lado, incitando al arte a reunirse con las fuerzas de la vida (aunque, a pesar de la proliferación de los *malditos*, cada vez menos puede asumir la forma romántica: la del impulso creador del genio de la era de la estética, sino que se da como un virtuosismo vital balbuceante, que interpreta una lengua o partitura que desconoce). Por otro, señalando a la técnica impositiva como *hybris* —desmesura creadora pero no criatura emancipada—, devenida rasgo específico de nuestra voluntad de potencia.

[Este artículo reformula parte de un texto mayor sobre cómo se manifiesta la tensión arte-técnica en la escritura de César Aira y Marcelo Cohen.]

NOTAS

1. Al hablar de evidencia aquí me refiero a una evidencia histórica, epocal, no “verdadera”. Cabe pensar también que ese vacío que está en el origen de literatura tiene que ver con aquello que la diferencia del mito: el mito siempre precede a quien lo repite o lo recrea. El narrador oral, el trovador, el que cuenta fábulas es un *performer*, no un autor. En la obra literaria, en cambio, el escritor no repite una palabra recibida, sino que la inventa, la crea. Es autor, no *performer*, ni ejecutor, ni virtuoso. La cuestión de la técnica a fines de siglo XX, y en

particular la cuestión del hablante, del artista intérprete, del virtuoso como principal fuerza de trabajo en las condiciones de producción del posfordismo — es decir, como modo de subjetividad privilegiada por esas condiciones de producción, cuya industria modelo es la industria cultural—, también obliga a repensar esta frontera entre palabra mítica y palabra literaria. Ver para esto Paolo Virno, *Gramática de la multitud*. Buenos Aires, Colihue, 2003 y Giorgio Agamben. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

2. Para un análisis de esta “estética de la negatividad” en Saer y la oposición que a ella representa la obra de Aira, ver el libro de Sandra Contreras *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

3. Dos cosas con relación a esto. Por un lado, la distinción entre “arte” (burgués, elitista, confinado al museo o la galería) y “artesanía” (popular, a la mano, cotidiana) se cruza con la distinción entre “popular” y “masivo”, donde se hace de nuevo posible distinguir entre una *póiesis* noble y otra innoble. Por otro lado, volviendo a la noción de artesanía como sistema estético diferente de (y, en Occidente, cronológicamente anterior a) el sistema del arte, remito al trabajo de Juan Acha *Introducción a la teoría de los diseños* (México, Trillas, 1988), quien incluye un tercer elemento o momento que sería el dominante en nuestra época: el sistema de los diseños. Ellos son “frutos de una nueva división técnica del trabajo estético especializado que comenzó a germinar cuando la cultura estética de Occidente necesitó profesionales capaces de introducir recursos estéticos en los productos industriales” (página 75).

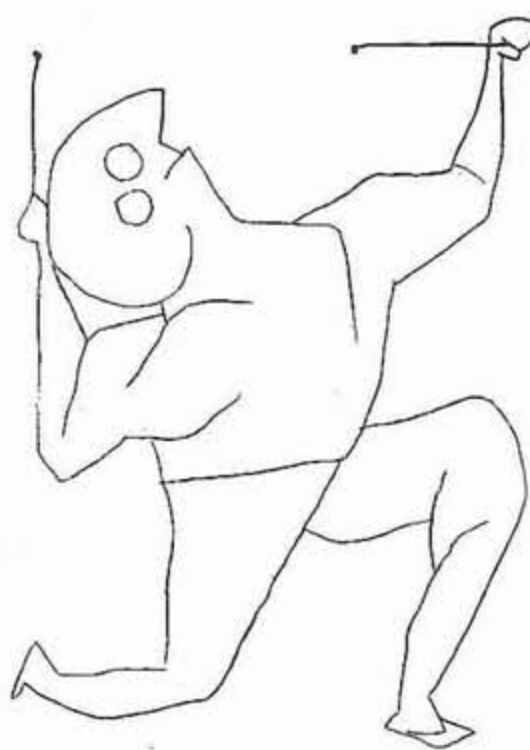
4. Me remito, en este sentido, a la definición de esta nueva “arqueología de la cultura” que intenta elaborar Agamben: “Se trata, ante las dicotomías que estructuran nuestra cultura, de salirse más allá de las escisiones que las han pro-

ducido, pero no para reencontrar un estado cronológicamente originario sino, por el contrario, para poder comprender la situación en la cual nos encontramos. [...] Superar la lógica binaria significa sobre todo ser capaces de transformar cada vez las dicotomías en bipolaridades, las oposiciones sustanciales en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares que están presentes en cada uno de los puntos sin que exista posibilidad alguna de trazar líneas claras de demarcación. Lógica del campo contra lógica de la sustancia. Significa, entre otras cosas, que entre A y no-A se da un tercer elemento que no puede ser, sin embargo, un nuevo elemento homogéneo y similar a los dos anteriores: él no es otra cosa que la *neutralización* y la *transformación* de los dos primeros” (las cursivas son mías); en Giorgio Agamben, “Entrevista”, en *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, páginas 12-13.

5. Ver para esto, entre otros, Herbert Marcuse, “El cierre del universo del discurso”, en *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 y el análisis de Jaime Rest: “Situación del arte en la era tecnológica”, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, quinta época, n° 2, Buenos Aires, abril-junio 1961, páginas 297-338.

6. Ver Walter Benjamin. “Experiencia”, en *La metafísica de la juventud*, Altaya, Madrid, 1998. La noción de experiencia en Benjamin es uno de esos casos que ejemplifican, precisamente, ese carácter doble de los conceptos. Basta comparar este texto de juventud con su reflexión en “Experiencia y pobreza” (en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1998) o en “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov” (en *Sobre el programa de una filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta Agostini, 1986).

7. Silvia Schwarzböck, “El fracaso de lo feo”, en revista Ñ, 12 de marzo de 2005.





HISTERIA Y CAPITALISMO AFECTIVO

Georges Guerrè

La verdadera perversión es la monogamia

Henry Lucas

I

Primero procurarás acercarte sin hacer demasiado ruido. Ella lejos florea. Hay hojas secas en el camino, en los senderos que se bifurcan entre los árboles del bosque. Te acercás lo suficiente y podés apreciarla enteramente. Todo va bien. Muy bien. Después aguzás el oído para escuchar su voz. ¿Ella tendrá voz? Nada se escucha. Parece tener ojos, pero podrían ser señuelos. Jurarías que te mira, que te miró. Ella gira y muestra su espalda de doce mil alas. Despereza sus pantorrillas de aluminio y abre los dorsales en los que anidan pájaros de grafito diminutos. Vuelve a reposar. Ella está quieta y en su interior se agitan cascabeles. El sonido de su alma. Todo va bien. Podés dar unos pasos más. Detrás de ese árbol la mirarás mejor. Los poros de sus nalgas brillan como cientos de terminales de fibra óptica y huele a fresas frescas. Tiembla. Ella tiembla. Es posible que presienta tu presencia. Es el momento. Es ahora o nunca. Corrés hacia ella, que gira repentinamente y por el impulso de la vuelta sus brazos se deshacen en pétalos de sangre. Lanzás un espejo, y luego otro, y uno más, para evitar que se deshaga del todo. Para capturarla. Entonces ella toma la forma de una estatua, una Venus de Milo. Las doce mil alas caen al suelo, convertidas en cenizas. Los pájaros de grafito vuelan lejos. Pura, te espera, marmolada. Es tuya. Ella es tuya. La llevás a tu casa.

Entonces comienzan los problemas.

Algunas de ellas adoran el espejo. Hay que haber sido mujer alguna vez para comprender el amor por un espejo. Hay que haber sido muchas y ninguna. Hay que haber estado multiplicado por mil. Hay que haber sido nadie. Hay que haberlo dado todo sin nada haber tenido. Y hay que haber renunciado a todo eso. El espejo captura y contiene. El espejo da identidad y armonía, recompone lo disperso, detiene el infinito. La imagen del propio cuerpo reúne por un instante una anatomía femenina que de otro modo se experimenta como ilimitada. Es un cerco a un cuerpo que se deshace y desparrama. Espejo es todo signo que identifica y permite decir: soy yo. El hombre lanza espejos que la reflejan a ella. Por esta razón, todo hombre es un poco mujer cuando ama. El cuerpo y las palabras del hombre son femeninos en el amor. El hombre le entrega la imagen de ella, y con esto la captura. La detiene. Pero ellas adoran el espejo y lo rechazan a la vez. Si prima la adoración conforman una vida estable y se dejan permanecer en una buena imagen. Estas son mujeres limitadas y previsibles. Sus maridos las poseen plenamente. Si prevalece el rechazo, el temor a ser congeladas, entonces se constituyen como mujeres de nadie. Más aún, como mujeres nadie. No se dejan identificar y son libres con un cuerpo que nadie posee porque ellas mismas no lo pose-

en. Dráculas melancólicas, insatisfechas y eufóricas, putas aristócratas, mujeres de nadie, multiplicadas hermosuras, en una palabra: histéricas.

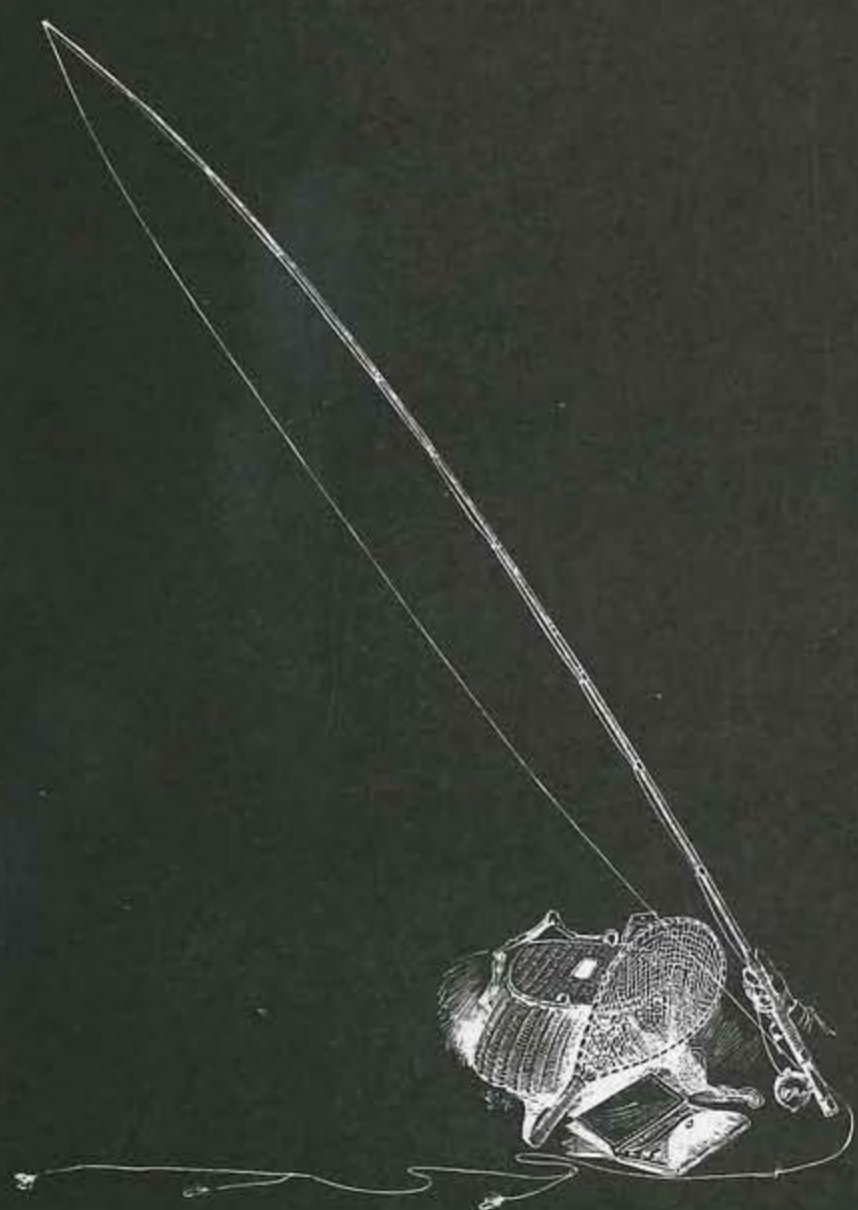
La histérica retirada del bosque, la histérica domesticada, es una máscara. Ella es esa máscara. Virgen. Ella es esa máscara. Niña fotogénica deshojando humeantes margaritas de alquitrán. Ella es esa máscara de muñeca partida en tres. Esa máscara que sabe sonreír con los ojos, y pide, implora, exige cabalgar un caballo de fábula. Ahora, en la noche, quiere hacer salir el sol. Y ahora hace una llamada a Pekín para ser princesa china de un día. Ahora quiere esculpir un hombre de verdad, en un meteorito. Y ahora quiere probarse un vestido de plumas vivas. Ha sido retirada del bosque. Ha sido domesticada. Y añora. Añora algo... Ha olvidado su origen, sus doce mil alas y el sonido de su alma. Ha olvidado quién era antes del espejo. Porque ha olvidado lo infinito no sabe bien qué anhela. Entonces toma las formas de la máscara que dan solución provisoria a la pregunta por lo que desea. Con la máscara de ama de casa quiere un esclavo, negro y roñoso, para limpiarlo. Como demonio quiere ser poseída. Con la máscara de Dios se quiere morir. Con la de enfermera quiere gritar, y gemir, y gritar.

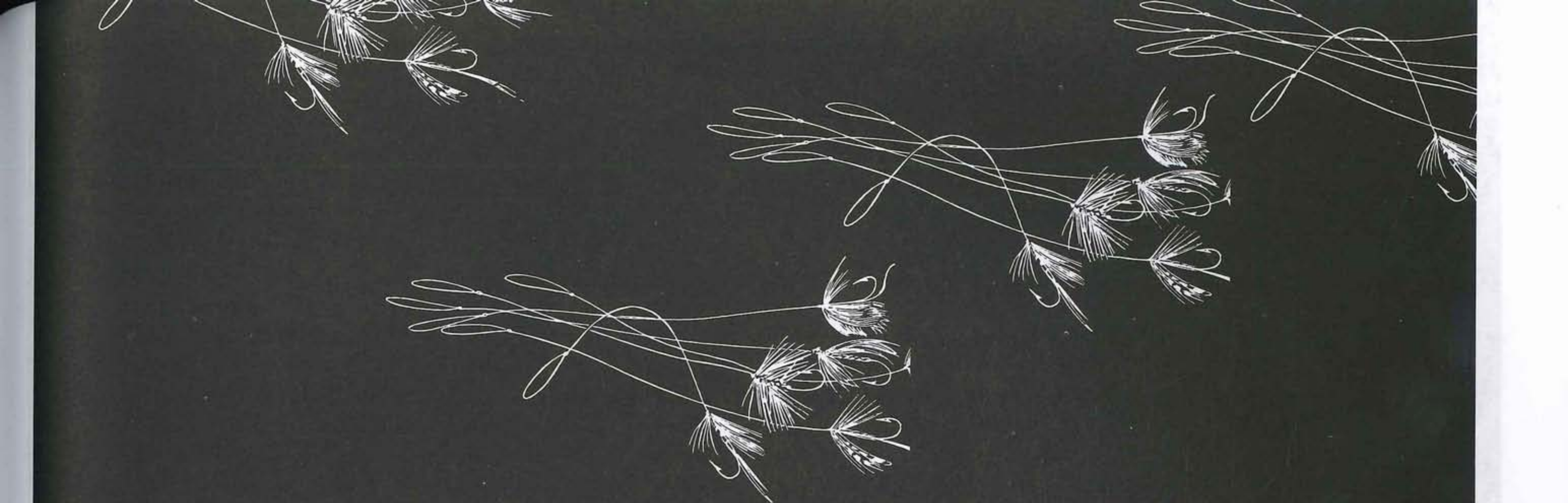
¿Pero qué hay detrás? ¿Qué se esconde detrás de esas máscaras? ¿Cuál es el rostro verdadero de la histérica? Esa es una pregunta incorrecta. Muy incorrecta. El rostro de la histérica que fue retirada del bosque está hecho de metamorfosis. Una máscara se cambia por otra máscara. Y con cada una de las máscaras ella quiere algo distinto. La histérica vive una metamorfosis compulsiva como solución sintomática a su cautiverio en la cultura. Su hábitat natural era el bosque ilimitado. Ahora, en la casa, vive en metamorfosis. Y si alguien quisiera arrancar la máscara de una histérica domesticada cometería un grave error. Encontraría debajo la mueca. La mueca de una sirena en el momento en que se tuercen hasta cortarse sus cuerdas vocales.

Metamorfosis y nomadismo, tales son las defensas que organizan las histéricas como recuerdo desplazado de su cuerpo ilimitado. Ser otras y estar en otro lugar. En un lugar fuera del mapa, más allá de cualquier coordenada, una tierra donde sea imposible dejar una huella que pueda seguir el hombre. Aun si se trata de una histérica doméstica, ella siente inquietud y falta de morada. Su insatisfacción con el territorio es ontológica pues procede de un anhelo olvidado de volver a ser infinita y múltiple. Estar en su casa y en la casa de su madre al mismo tiempo, cambiar de lugar los muebles, poblar los rincones más insignificantes con plantas, trasladarse mediante largas llamadas telefónicas, son respuestas sustitutas del cuerpo nómada que fue capturado y vive en un hogar.

II

Desde hace milenios la cultura se ha construido como defensa ante las histéricas, pues las histéricas son una fuerza política déspota. Sus caprichos son ley. Su





código civil tiene por único artículo la destrucción de los códigos. Un Estado gobernado por histéricas tendría por delito la propiedad y la estabilidad, la monogamia, el patriarcado y el matriarcado, los calendarios y los documentos, y todas las tecnologías de identidad. Las huellas digitales serían laberintos en los que se perdería para siempre cada objeto aferrado. Sería un Estado absolutamente libre y en permanente revolución. La posesión, la comarca, el hogar serían abolidos. Los referentes serían licuados, las orientaciones destruidas, las direcciones confundidas. Los vínculos serían flexibles, líquidos, mutantes. Sería éste un Estado sin guerras ni posesión.

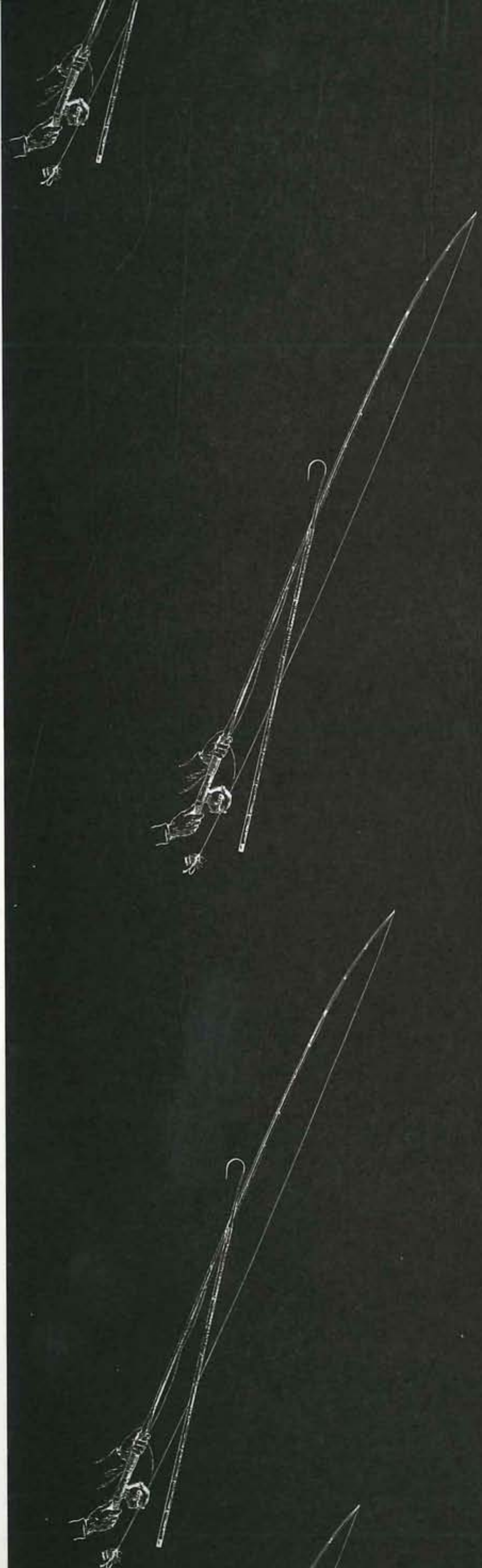
Mientras la revolución llega las histéricas tienen la risa. La risa de las histéricas sacude los cimientos de la cultura. Una histérica actriz interpretando a Ofelia es capaz de reírse de la desesperación de Hamlet, porque es más papista que el Papa. Una histérica letrada se ríe del suicidio de Werther, por meloso y escenográfico. Una histérica neurótica se reirá de Lacan, porque fue un histérico. Una histérica antropóloga se descostilla con Levi Strauss, porque fue demasiado estructurado. Una histérica recuperada se reirá de todos sus propios saberes. La risa de las histéricas mueve la tablita exacta para que toda la torre cultural se desmorone.

En la antigüedad, cuando un hombre se iba de la polis y escuchaba una risa histérica en la desmesura del bosque o del mar, debía regresar inmediatamente a su hogar, cerrar los postigos e implorar a Apolo un poco de orden mental. Para conjurar la risa, durante dos días debía acomodar sus cosas, ordenar una y otra vez sus pocas pertenencias sobre una mesa, e indicar a su mujer que no las toque. Todo lo hacía con un tapón de hojas de eucalipto en los oídos, para no escuchar voces. Y si su mujer movía los labios, él debía responder con un movimiento de cabeza, como diciendo: sí, escuché la risa. Varios siglos después los hombres lograron tapar sus oídos sin ayuda de la naturaleza. A tal actitud se la llamó *desatención*. Fue una evolución de la cultura.

III

La cultura actual ha conformado como protección ante las histéricas una forma de acumulación y captura de afectos denominada *capitalismo afectivo*. Sembrar buena onda y cosechar campos de gente copada, encarpetar correos electrónicos de gente estimada, archivar fotos y videos de amigos que son unos personajes, coleccionar experiencias que nadie podrá creer, producir una gran libreta de direcciones, tales son las formas de apropiación y circulación de afecto. El capitalista afectivo no se preocupa por la profundidad de los vínculos, sino por la cantidad de los contactos.

Al capitalismo afectivo le corresponde un tipo de tecnología de administración de los contactos. El Messenger, el correo elec-



trónico y el teléfono celular, son medios de captura y administración de afectos. El contacto es un afecto capturado y ubicado. Estas tecnologías apresan, localizan y ordenan energías afectivas que de otro modo se experimentarían como ausentes o ilimitadas. Para el capitalista afectivo no puede existir un afecto que no figure en la lista de contactos. Todo su capital afectivo está representado en "nicks", direcciones, imágenes y cifras. Si no está representado como contacto, no es afecto.

Perder un teléfono celular o una libreta de contactos es una catástrofe para el propietario, pues ha trabajado mucho para lograr su capital. En un instante la fortuna cosechada puede perderse y los afectos desaparecer. En el momento en que se borra una lista de contactos, los afectos se desordenan tan completamente que desaparecen del mundo. Entonces el usuario enloquece y recuerda un pasado remoto en el que estaba solo, como un chip carbonizado. Ha perdido todo su capital afectivo, puede perderse a sí mismo. Entonces escucha el grito. El melancólico grito de un Giga a punto de caer desde la cabeza de un alfiler.

Las tecnologías afectivas promueven la excitación constante de los usuarios y su ininterrumpida disponibilidad. El Messenger y el teléfono celular son máquinas de conectar corrientes afectivas de modo constante. Los contactos se llaman, se atienden, se nombran, se informan, se alertan, se excitan, se irritan, se rechazan, se cuelgan, se llaman nuevamente. La promesa que los contactos se hacen mutuamente es estar siempre disponibles el uno para el otro. Para lo que sea. Disponibilidad constante y ordenada excitación, tales son los andariveles por los que corren las energías afectivas.

La acumulación obsesiva de contactos, su administración minuciosa, el orden de los afectos, son respuestas que la cultura ha elaborado ante la certeza de que la mujer no se puede tener. La histérica anarquista no puede ser capturada con espejismos de identidad como una libreta de direcciones. Una lista de contactos de histéricas se ensancharía y encogería a cada momento, y los nombres y números se mezclarían con emoticones en celo. La histérica no se puede representar de modo permanente. Entonces la cultura ha inventado un ritual, ha montado una escenografía por la cual los afectos desfilan ordenadamente. El capitalismo afectivo es una compensación a la certeza de que el afecto más primitivo, el de la histérica en el bosque, no se puede tener ni representar.

IV

Todos quieren ser transparentes. Todos quieren contar sus secretos hasta vaciarse de roña. Purgarse para estar limpios, inodoros e invisibles como pura información. En el capitalismo afectivo la transparencia es un ideal al que se debe aspirar: comunicarlo todo. Los reality shows tipo Big Brother, los programas de operaciones quirúrgicas en primer plano, la moda de los blogs, las tempranas autobiografías, son expresiones de la voluntad de mostrar el interior. Cada uno quisiera ser una vidriera de sí mismo en la cual las marcas de singularidad estuvieran a la venta. Una

vidriera alfombrada donde los órganos, temblores, sueños rotos y perversiones pudieran ser vendidos. Hasta quedar vacía. Casi vacía. Pues sobre la alfombra siempre quedará un alfiler prendido como una garrapata solitaria, que rumiará un último secreto, infestado de virus. La nuestra es una comunidad de secretos revelados. Un secreto se cambia por otro secreto. Carteras transparentes, carcacas de computadoras que muestran interiores, confesiones psicoanalíticas y religiosas, intercambio de confianzas entre amigos, por todos lados la gente quiere deshacerse de la intimidad. Y el trueque de intimidades es la contraseña de acceso a la comunidad. Y aquí nuevamente las histéricas se mantienen al margen. Las histéricas son opacas, o esmeriladas. Es imposible que intercambien secretos pues no tienen profundidad, todo su misterio está en la superficie, en la piel. La epidermis de las histéricas refracta las ondas del capitalismo afectivo y su ética de la transparencia.

V

Ahora estás en tu casa y ella te mira. La capturaste con espejos, la arrancaste del bosque ilimitado, y arrastraste hasta aquí. Ella respira y te mira. Como una estatua, una Venus de Milo. Respira y te mira. Comienzan los problemas. Quiere decir algo, pero nada se escucha. Extraña el infinito, comienza la metamorfosis. ¿Qué máscara se pondrá? Cierra los ojos y sus pestañas forman curvas suaves, redondeadas en una de las puntas, como una pipa de Nike. Respira. Quiere decir algo, pero nada se entiende. Abre lentamente una gran sonrisa. Y desaparece tras esa sonrisa. Ella desaparece y los labios rojos flotan en el aire, y los dientes blancos te recuerdan la dulce caligrafía de Coca Cola. Se te hiela la sangre. Ella está tomando las marcas del mundo. Su metamorfosis hace mimesis con el capitalismo. ¿Qué querrá? ¿Qué querrá decir? Ella vuelve a aparecer. Su piel marmolada se quiebra, y debajo aparece otra piel, cuarteada y verde como un billete de dólar. Ella respira. Nada detendrá su metamorfosis hasta que alcance su forma más perfecta. Rueda una lágrima movida por la gravedad. Toda la gravedad del mundo hace fuerza para que ruede esa lágrima. Ella quiere decir algo. Susurra. Poco a poco se vuelve nítida la frase que repite una y otra vez: ¿Me querés?... ¿Me querés sólo a mí?...

Traducción: Juan Pablo Ringelheim.

De *La Grue freudienne*. *Revue de Psychanalyse*, n° 61. París, diciembre de 2005.



EL MELANCÓLICO GRITO DE UN GIGA A PUNTO DE CAER DE CABEZA SOBRE UN ALFILER

JUAN PABLO RINGELHEIM ENTREVISTA AL DOCTOR DIEGO GRENSTEIN

El primer campo de concentración informático fue descubierto en el interior de una computadora hogareña en Polonia, el 27 de enero de 2007. Una carpeta con fotografías del usuario había sido capturada y trasladada desde el disco rígido hasta una zona clandestina de la memoria RAM. El segundo campo informático fue descubierto y liberado por la Unidad de Análisis Informático y Biológico de la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA, el 17 de marzo de 2007. El Doctor Diego Grenstein encabezó la liberación.

Poda el manzano que plantó en el segundo aniversario de matrimonio, aquel dorado día de invierno. Es un manzano silvestre que hizo traer de la provincia china de Xingjian, resistente a enfermedades y pestes. No fue casual que lo plantara en el segundo aniversario. Ese es el momento en que las mujeres pierden su suerte y caen en desgracia. Hay cambios en sus cuerpos. Los poros. Es lo más notable. Los poros se dilatan como los cráteres de un queso tibio. "Errores biológicos", piensa él. Plantó el manzano como símbolo de un cambio que afectaría inevitablemente a su matrimonio. En el campus universitario, frente a la ventana de su laboratorio. Separando dos mundos. Una división entre la cordura y el error.

El Doctor Diego Grenstein tiene un microlente incrustado en su pupila derecha: un microscopio portátil, dentro del ojo, del tamaño de una cabeza de alfiler. El instrumento que la universidad le pagó para desarrollar sus investigaciones, pero que se acostumbró a usar para mirar todas las cosas. Hay un mundo que cabe en el rabillo de su ojo. Un mundo microscópico y vital. Bajo la mirada del microlente, cada hoja del manzano parece una ciudad con células verdes que simulan ser manzanas, sin casas. Una ciudad en movimiento. Las hojas amarillas son ciudades quietas y devastadas. Poda. Sobre una hoja se contorsiona un gusano blanco.

Lleva una vida ordenada. La diferencia entre el bien y el mal es la diferencia entre el orden y el caos. La decadencia biológica de las cosas, la enfermedad y la vejez, son un cuadro inmoral. Tiene cuarenta y cuatro años, y un guardapolvo blanco. Poda el manzano. Me mira. Me reconoce. A juzgar por su mirada yo también debo ser un error biológico. Tengo una barba de cinco días, una camisa fuera del pantalón y los dientes amarillos. Y vine a hacerle una entrevista.

Poda una última hoja y camina hacia mí: soy el Doctor Diego Grenstein, lo estaba esperando. Extiende la mano, como si fuera a mostrar algo precioso. Sobre su palma se contorsiona el gusano blanco. Es un gusano perfectamente albino. Lo toma delicadamente, y lo parte en dos mitades. Cada una sigue enroscándose y estirándose. Dos retorcidas mitades iguales entre sí. Vivirán las dos, dice, buscándose hasta la muerte. En la simetría hay orden, sigue, y sólo lo ordenado es verdadero. Lo invito a mi laboratorio, ya terminé.

Mientras camina rumbo al laboratorio mueve los dedos de sus manos como si estuviese tecleando letras en el aire o tocando, en silencio, un piano. Después me explica que bajo cada una de las uñas tiene un chip que envía órdenes a una micropantalla que tiene injertada en su pupila izquierda. En un ángulo de su campo óptico puede ver una pantalla que le sirve para anotar los avances de sus trabajos, enviar y recibir correo, y revisar su agenda. Llegamos al laboratorio, y comienza la entrevista:

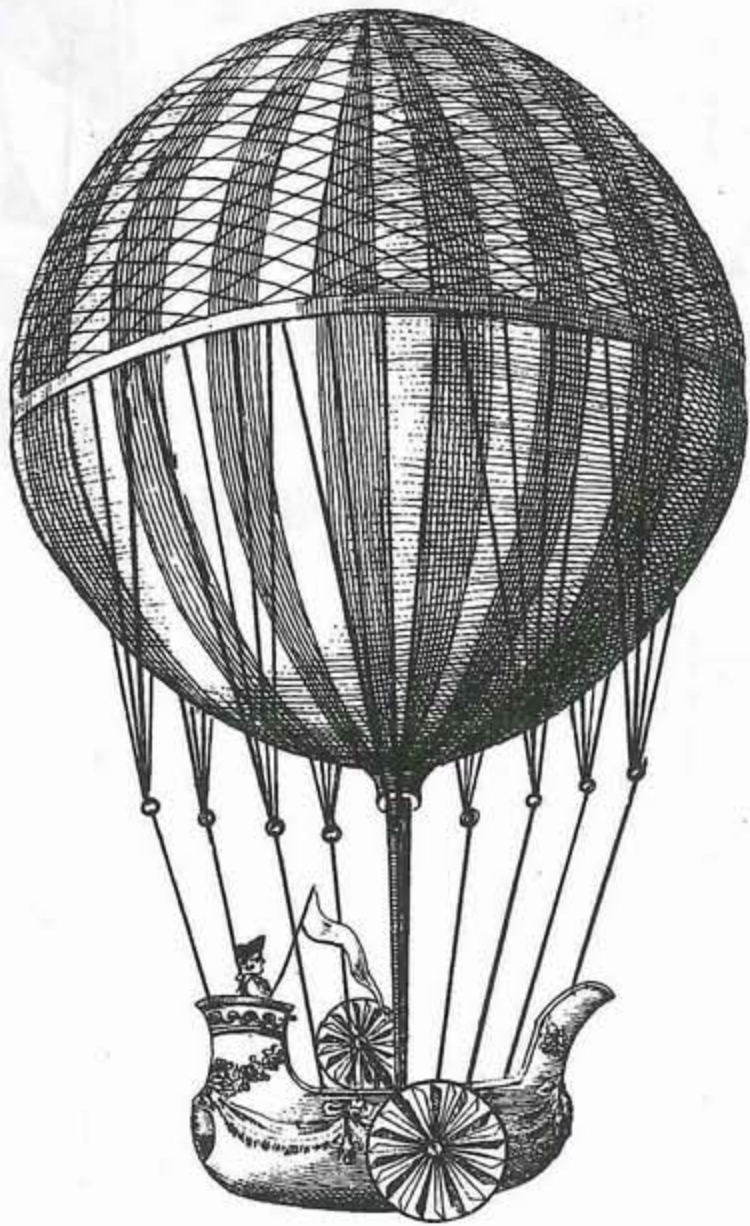
JUAN PABLO RINGELHEIM: ¿CÓMO FUE QUE COMENZÓ A INVESTIGAR LA RADICACIÓN DE UN CAMPO DE CONCENTRACIÓN EN EL INTERIOR DE UNA COMPUTADORA?

DIEGO GRENSTEIN: La computadora llegó a mis manos junto a una orden de la Judicatura Nacional de Trastornos Cibernéticos: "Investigar la posible existencia de un campo de concentración informacional ubicado en la zona Norte del BIOS. Formar una estadística de la población de bytes sanos, liberar los bytes concentrados, y capturar a los criminales. Revelar todos los archivos ocultos. Plazo de la investigación y ejecución: el necesario. Manténgase liberada la zona H del disco rígido por razones de Estado". Fue una orden del gobierno. Para mí, una gran sorpresa. Ellos conocían mis investigaciones sobre la embrionaria formación de vida en la placa madre de las computadoras hogareñas. Pero hasta entonces, que yo supiera, los bytes no se habían organizado para realizar crímenes sobre otros bytes. Aparentemente la Judicatura secuestró la computadora en la casa de un joven que nada tenía que ver con el asunto: las formas de vida biológica que están desarrollándose, en los chips y placas de memoria, son autónomas de los usuarios. Surgen un día y luego ya están ahí, formando pequeñas colonias, instituyendo campos de concentración.

JPR: ¿QUÉ ES UN CAMPO DE CONCENTRACIÓN DE INFORMACIÓN?

¿CÓMO SE PUEDE DEFINIR?





DG: Un campo de información se define por la localización, en una zona de la placa madre de una computadora, de un grupo de bytes que quedan aislados e inoperantes por tiempo indefinido. Los bytes capturados quedan fuera de todo sistema. No pueden dar ni recibir información. Quedan silenciados. Pueden ser miles de millones de bytes. Ahora ¿cómo opera el grupo de bytes que captura a los prisioneros? ¿Cómo trabajan los criminales? Duplicando a los bytes prisioneros. A cada byte se le extrae una copia exacta de sí mismo. Supongamos que hay una fotografía formada por una colonia de bytes, digamos un millón de bytes, los criminales trabajan duplicándola exactamente. Una foto queda capturada, y la copia en circulación. Por esta razón la computadora sigue funcionando sin que el usuario lo note. La copia ocupa el lugar del original. Pero la fotografía capturada es arrastrada hasta una zona clandestina. En el caso que descubrí, esa zona estaba ubicada en el BIOS. Miles de millones de bytes aislados.

JPR: PERO LA DUPLICACIÓN NO IMPLICA DOLOR NI SUFRIMIENTO PARA EL DUPLICADO...

DG: ¿A usted lo duplicaron alguna vez?

JPR: No.

DG: Afortunadamente.

JPR: ¿POR QUÉ LLAMAR "CAMPO DE CONCENTRACIÓN" A UNA ZONA DE ALOJAMIENTO DE BYTES QUE HAN SIDO DUPLICADOS?

DG: ¿Usted nunca se ha preguntado por qué su computadora no tolera la existencia de dos archivos con el mismo nombre? La respuesta es simple: la cibernética sabe que la existencia de dos cosas idénticas supone lo siniestro. Quiero decir: el clon, la fantasía de encontrarse a uno mismo... Imagine que llama a su casa y atiende sorprendentemente usted mismo. ¿Qué le sucedería?

JPR: HORROR... MIEDO.

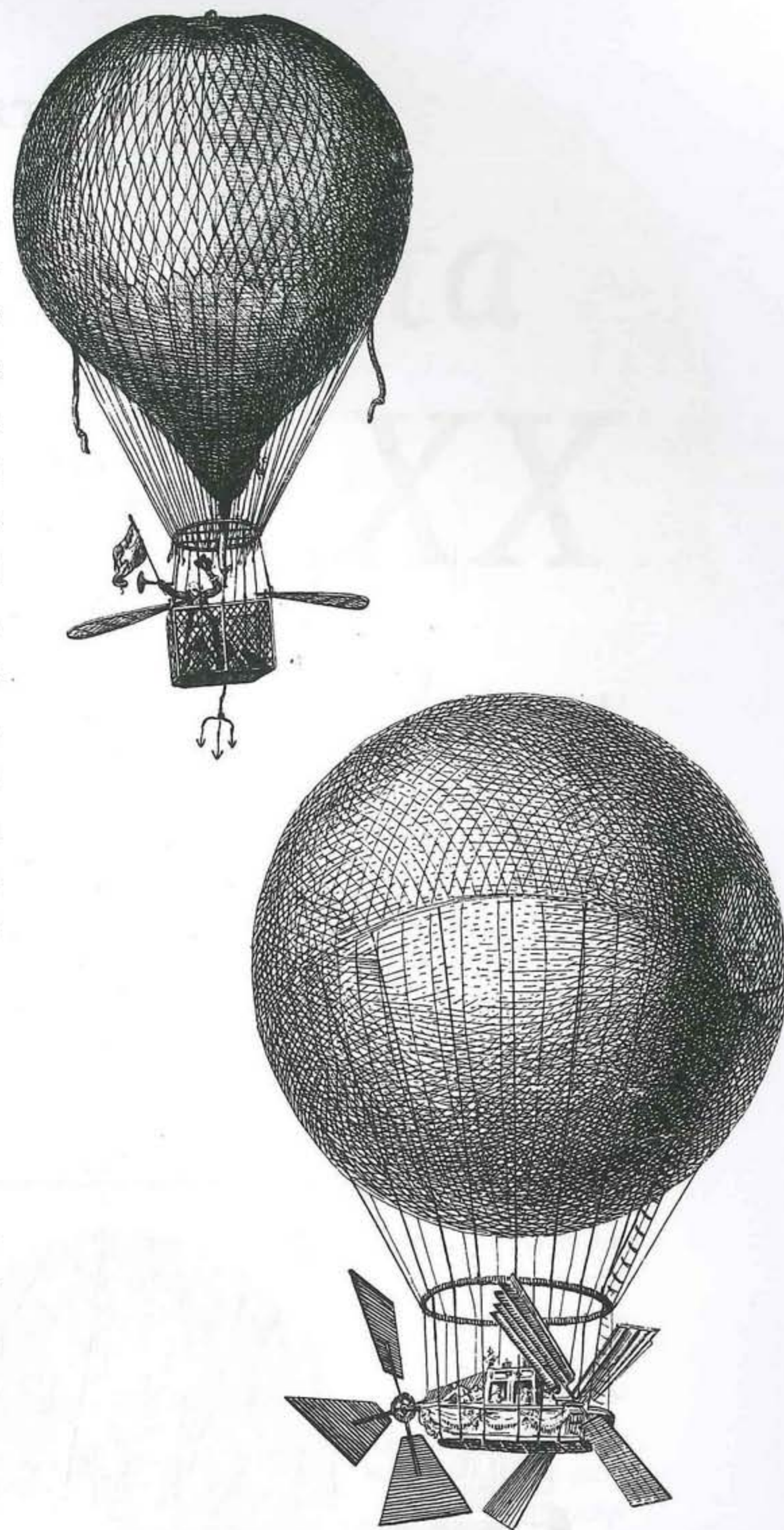
DG: Bueno, ese es un problema suyo. Para nosotros lo siniestro es otra cosa. Comprobamos en laboratorio que cuando un byte es duplicado tiende a encimarse a la copia. Al byte que fue duplicado lo mueve una fuerza física muy poderosa. El encuentro con lo idéntico produce una incontenible voluntad de unión. El byte que conoce a su copia experimenta deseo de continuidad. Es un deseo tan fuerte que sólo se puede satisfacer con fusión. Una fusión que suelen destruir tanto al original como a la copia. El conocimiento de algo idéntico es lo que produce voluntad en las unidades de información. Observamos que el comportamiento de un byte se altera completamente una vez que es duplicado y genera una clase de deseo irrefrenable. Buscará por todos los medios posibles encimarse a la copia, comunicarse con ella, contactarse y fundirse. Ahora bien, los bytes criminales inmediatamente después de duplicar un byte lo aíslan en el campo de concentración. En otras palabras: en el mismo momento en que un byte nace como forma vital y deseante, se lo separa de su objeto definitivamente. Se lo aísla e incomunica. Todo el campo de concentración está habitado por bytes desgraciados, separados.

JPR: LOS BYTES CONCENTRADOS QUEDAN INCOMUNICADOS...
¿NO SE DESTRUYEN COMO UNIDADES DE INFORMACIÓN?

DG: Hacen *Queso de pájaro azul*, ese fue el diagnóstico que realizamos. Una materia blanca y viscosa adherida al BIOS de la placa madre. Descubrimos que los millones de bytes capturados fabrican una materia completamente inútil, que nada comunica. Una materia que puede ser observada a simple vista, pero que bajo la mirada de un microscopio desaparece. Una pasta con un olor repugnante pero bonita: blanca con estrías perladas. No pudimos comprobar si es a su vez una forma de vida. Sabemos que el *Queso de pájaro azul* es plenamente inútil, y no mucho más. Es como una miel de byte desdichado. La producen, claro, con energía sobrante, con las vibraciones eléctricas que no utilizan para comunicar, porque no pueden.

JPR: ¿POR QUÉ SE DENOMINA "QUESO DE PÁJARO AZUL"?

DG: Esa fue la única frase que pudimos entender de los bytes capturados. Nada más.

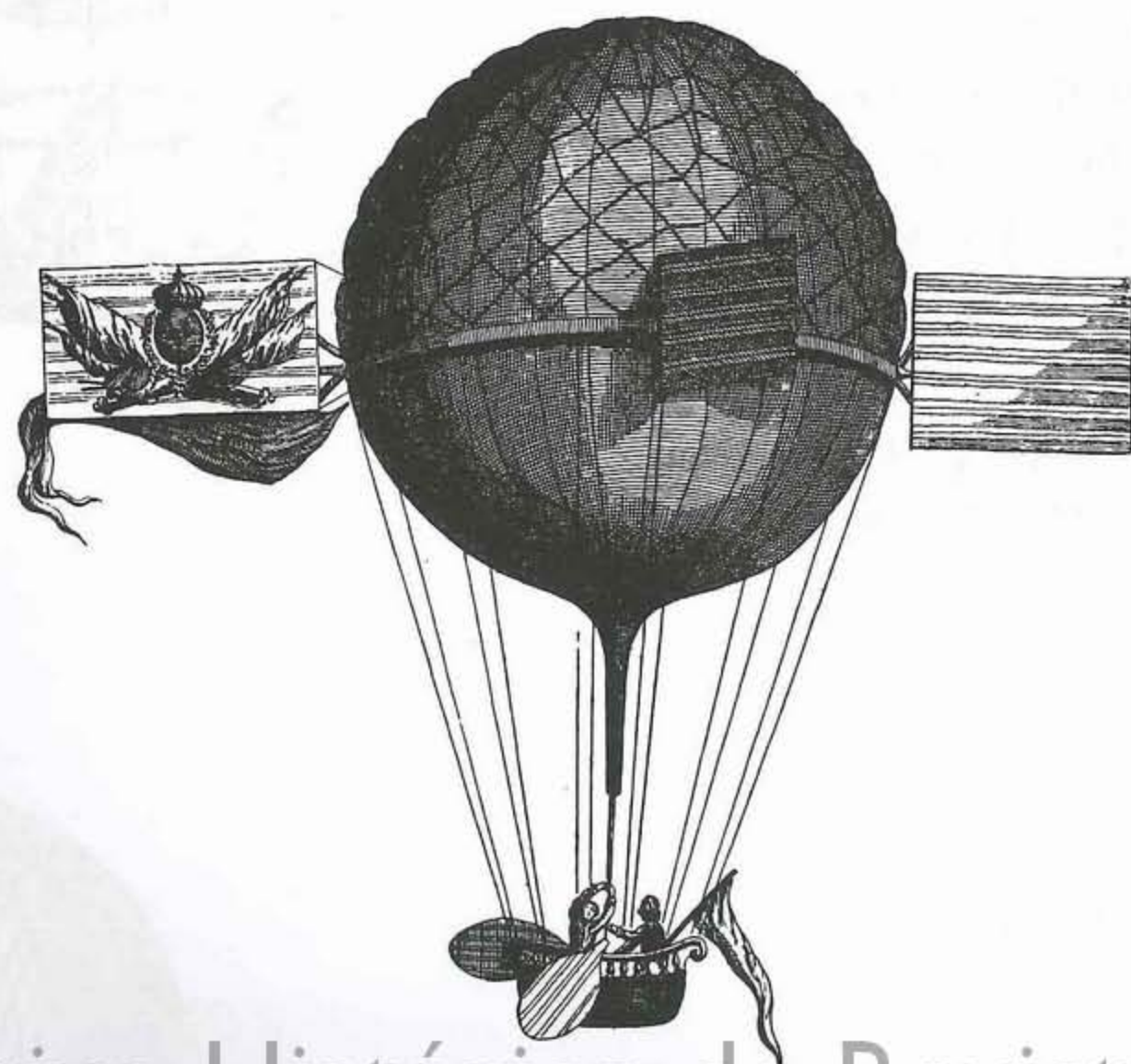


JPR: ¿LOGRARON LIBERAR EL CAMPO?

DG: Yo, personalmente, liberé mil millones de bytes. Un Gigabyte. Y no fue feliz. Comencé la operación de liberación estando sólo en el laboratorio. El Giga liberado fue extraído con una nanopinza. Tenía la apariencia de un sol en miniatura con una concentración de energía poderosa. Un sol microscópico que iluminó de pronto el laboratorio entero, y me cegó. Ciego, sentí que trepaba por la pinza y penetraba en la yema de mi dedo índice. Sentí como se acoplaba al chip que llevo bajo mi uña. Sentí cómo recorría una ruta desde mi mano hasta mi sistema nervioso vertebral. Un calor que nunca había experimentado llegó hasta mi cabeza. El Giga, sentí el Giga en la pupila de mi ojo. Trepando, enloquecido, por mis nervios hasta la microlente que llevo incrustada. Un grito universal envolvió toda la atmósfera. Y se arrojó. Cegado y lleno de terror tuve que apoyar una mano en la mesa para no caerme. Todo duró unos pocos segundos. Cuando recuperé la visión no había huellas del Giga arrojado. El BIOS ardía y el Queso de pájaro azul hervía. Toda la colonia de originales, de bytes apresados, se había incendiado. Se habían autodestruido.

JPR: COMO SI EN LA INCOMUNICACIÓN HUBIESEN GENERADO UNA ATMÓSFERA PROPIA. UNA BURBUJA QUE, UNA VEZ ROTA, SE HUBIERA PRENDIDO FUEGO HASTA DESTRUIR A SUS HABITANTES. LA ATMÓSFERA DEL CAMPO DE INFORMACIÓN SEPARABA Y PROTEGÍA A LOS BYTES EN CELO. Y USTED, CON SU NANOPINZA, RASGÓ SU CIELO. Y PRODUJO LA LIBERACIÓN DE UNA ENERGÍA SUICIDA. ¿QUIZÁ EL GIGA ENCONTRÓ EN USTED SU DUPLICACIÓN? ¿ES POSIBLE QUE HAYA QUERIDO FUNDIRSE EN USTED?

DG: No, en absoluto.



GILBERT SIMONDON:

Un naturalista del siglo XX

PABLO RODRIGUEZ

I. Con apenas veinticuatro años, un profesor se hace cargo de las materias de filosofía y de física en el último año de la escuela secundaria de un liceo cercano a París. Tenía algunas ideas curiosas acerca de la técnica y de su relación con la ciencia y la filosofía. Apela entonces a un método pedagógico original: instala en el subsuelo del edificio algunas herramientas y máquinas simples, en funcionamiento, y con ellas dicta ambos cursos. Ese joven había entrado en la prestigiosa École Normale Supérieure (el sitio de paso obligado de la intelectualidad francesa, de Sartre a Foucault y de Merleau-Ponty a Lyotard) cuando París acababa de ser liberada y las tropas aliadas avanzaban hacia las tierras del Tercer Reich. Luego de pasar la agregación en filosofía, el examen habilitante para ser docente universitario en Francia, el liceo Descartes, en Tours, fue durante siete años su lugar de trabajo. Tras obtener el doctorado de Estado (otra de las grandes instituciones francesas) con una doble tesis monumental, su carrera universitaria se inició como profesor de letras en la Universidad de Poitiers y en la Universidad de París y continuó, tras el Mayo del '68, a cargo de una suerte de departamento de psicología en esa universidad hasta 1984. También tuvo un "laboratorio de psicología general" en un instituto de psicología, que en realidad funcionaba como un laboratorio de tecnología. Tuvo que jubilarse de manera anticipada y murió en 1989, a los sesenta y cuatro años.

Así de discreta fue la vida de Gilbert Simondon. Su nombre casi no aparece citado en las numerosas historias de esa época turbulenta y atormentada que todavía tenía en Francia a un faro político e intelectual. Salvo dos o tres conferencias que organizó, o en las que expuso, y algunos artículos aislados, no escribió nada más que su tesis. Sin embargo, su influencia en el pensamiento contemporáneo, casi imperceptible, fue creciendo con el tiempo. En los '60, Simondon inspira a autores tan disímiles como Herbert Marcuse, Jean Baudrillard y Gilles Deleuze. Hacia los '80 comienzan a despuntar artículos y entrevistas sobre su particular obra. En los '90 se multiplican los congresos, coloquios y jornadas dedicadas en lo esencial a aquella tesis de doctorado, publicada por separado en distintos libros pero inédita, en su conjunto, hasta hace muy pocos años. La filosofía política italiana, actualmente tan de moda, lo tiene como uno de sus referentes. Cuando la filosofía había poblado su pedestal de figuras ilustres del siglo XX, parecería que hay que hacer allí un poco más de lugar.

II. Para Simondon, la filosofía occidental arrastra tres problemas serios en el modo de considerar la exis-



gular termina reduciéndose a lo individual; de allí que Deleuze haya descubierto en la obra de Simondon una clave de comprensión de aquello que postuló en *Diferencia y repetición*. En términos sociológicos, el individuo termina recortándose perennemente de lo colectivo, y así nace el concepto de sociedad. Según Paolo Virno, este hallazgo de la vacuidad del par individuo-sociedad es central para atisbar una definición de ese sujeto político que es la multitud. Más allá de estas derivas interpretativas, la reducción individual se manifiesta para Simondon en dos grandes padecimientos del siglo XX: la entronización del aparato psíquico como espacio de despliegue de lo humano y el enfrentamiento sin sentido entre la "cultura" y la "técnica". En definitiva, la individuación no es otra cosa que una incesante exteriorización por parte de un individuo dotado de "interior" a partir de lo que él llama "una axiomática resolutoria", y esa exteriorización pasa luego al interior y así sucesivamente, yendo de lo preindividual a lo transindividual. Cuando no se exterioriza, comienza la angustia, "operación sin acción, emoción permanente que no llega a resolver la afectividad, experiencia en la que el ser individual explora las dimensiones de ser sin poder superarlas"².

La exteriorización por excelencia del hombre es la técnica, o para decirlo más exactamente, la tecnicidad. Un objeto técnico es una idea en acción, no el resultado de un saber. Entre los seres vivos, dotados de interioridad, el hombre se distingue por hacer proliferar la materia en el universo a través de objetos y sistemas técnicos. Sin embargo, en el siglo XX se ha llegado a ver en lo técnico una amenaza, una afrenta a la humanidad misma, cuando en realidad lo que ha ocurrido es que la humanidad se perdió a sí misma por individuar demasiado poco, y generó resentimiento. Es imposible aislar aquí a Simondon de los intensos debates sobre el papel de la técnica en la primera mitad del siglo XX y de los lamentos de C. P. Snow sobre las distancias crecientes entre "las dos culturas", la intelectual y la científica. Y es muy difícil comprender, también, cómo Herbert Marcuse logró encajar citas extensas de Simondon en *El hombre unidimensional*, que en su tono general forma parte de aquello que Simondon denuncia. La parábola de la noción de técnica en la Escuela de Frankfurt se completa con la obra del canadiense Andrew Feenberg quien, siguiendo precisamente la senda de una teoría crítica de la técnica, concluye que el único modo de salir del encierro frankfurtiano sobre el tema es relacionar los textos más osados del propio Marcuse con el concepto de "concretización del objeto técnico" de Simondon, para presentar una teoría marxista remozada, alejada tanto del optimismo del propio Marx como del pesimismo weberiano de Theodor Adorno, Max Horkheimer y compañía.

La filosofía tiene como tarea fundamental soldar esa fractura entre cultura y técnica que es, a su vez, la consecuencia de la remota división de las sociedades humanas entre la religión como pensamiento de la totalidad abstracta y la tecnicidad como el de las totalidades concretas. Como Saussure con su semiología, Simondon sostiene el proyecto de una disciplina futura (en realidad ya existía, pero pretendía generalizarla), la mecanología, que estu-

die el modo de existencia de los objetos técnicos. Ello supone descartar toda filosofía, falsamente humanista, que haga equivaler cultura, pensamiento y contemplación, y toda tecnofilia basada en sectas, como las tecnocráticas, que desconocen la inserción del objeto técnico en el mundo y pretenden "entrar en posesión de las entrañas de la tierra"³. La técnica debe ser repensada de modo radical, y esto implica, también, desembarazarse de las teorías que a partir del siglo XVIII, y con más fuerza a partir de Marx, la equiparan con el trabajo. Según Simondon, la alienación es una cuestión técnica antes de ser específicamente capitalista. Si la técnica es algo transindividual, aquello que conecta a los individuos con lo preindividual, el trabajo es interindividual, aquello que ocurre entre individuos ya constituidos y sin volumen de exteriorización. Todo comienza con algo tan banal como no saber cómo funciona un artefacto, cómo componerlo en caso de una falla, como hacerlo jugar en distintos conjuntos y sistemas. Esto es la condición de posibilidad de la propiedad desigual de los medios de producción. Y sin embargo, nadie como Paolo Virno pudo acertar tanto en explicar lo que es la exteriorización de lo humano en la tecnicidad utilizando términos gruesos del diccionario marxista como alienación, reificación y fetichización⁴.

IV. Simondon se fascinó con la cibernética. En 1964 organizó uno de los famosos "coloquios de Royaumont" sobre el tema "la noción de información en la ciencia contemporánea"⁵. El clima en Francia era favorable para el evento. La crítica filosófica de la cibernética y la información, desde Raymond Ruyer hasta Aurel David, estaba a la orden del día y hasta Heidegger se tomaba la molestia de alertar sobre los peligros de esas raras tecnologías nuevas para el pastoreo de su Ser. Acudieron científicos de un lado y otro de la Cortina de Hierro y el orador central fue el padre de la cibernética, Norbert Wiener, quien falleció a la vuelta de esa excursión. En su alocución asombró al auditorio cuando el filósofo Ferdinand Alquié afirmó indignado que "las máquinas no sienten dolor". "Eso no es seguro", respondió Wiener. Simondon escribe que Wiener ha redactado un nuevo *Discurso del método* y que su cibernética es el enciclopedismo del siglo XX, el punto de partida para la elaboración de una "axiomática general de las ciencias humanas". El fervor de Simondon se explica por el descubrimiento cibernético de la información y de la teleología de los sistemas vivos y artificiales como fenómenos universales. Esto permite abrir nuevamente la puerta del devenir, atrapado en el ser, y desbancar al hombre como centro de asignación de los fines de este mundo. Sin embargo, el interés excesivamente tecnológico de la cibernética vuelve a apresar la información en la ontología, transformán-



dola en una nueva sustancia —junto a la materia-energía—, confundiendo formas transmisibles con in-formación, procesos de donación de forma, y repitiendo finalmente el viejo esquema (del que ni Aristóteles pudo salir, según Simondon) de un universo constituido de materia y forma separados. Como decía Gregory Bateson —con quien sin dudas Simondon tiene inesperados puntos en común—, la cibernética “es el mayor mordisco al fruto del Arbol del Conocimiento que la humanidad ha dado en los últimos 2000 años. Pero muchos de estos mordiscos a la manzana demostraron ser bastante difíciles de digerir, en general por razones cibernéticas”⁶.

Para Simondon, este destino de la cibernética no es ineluctable ni se explica por megafuerzas tales como la tecnociencia. De hecho, la experimentación con circuitos electrónicos permite desembarazarse del esquema de forma y materia separadas. No hay moldeado sino modulación, “moldes autodeformantes” que cambian de forma constantemente en el alboroto de los electrones dentro de un campo magnético. La información y la electrónica, en definitiva la nueva etapa de la historia de la técnica que se abre con la cibernética, están más cerca que nunca de liberar la tecnicidad humana de la limitación del trabajo como transformación de una materia considerada inerte y un hombre que se siente dios. Y se conoce hoy la importancia que el propio Deleuze, no sólo en su texto sobre las sociedades de control sino también en clásicos como *Mil mesetas* y *¿Qué es la filosofía?*, asigna a este problema de la modulación que descubrió en la obra de Simondon. La modulación sería el proceso propio del control; las relaciones de poder se nutren hoy de información más que de energía.

V. “Hay pocos libros que nos hagan ver, como éste lo hace, hasta qué punto un filósofo puede inspirarse en la actualidad de las ciencias, y sin embargo alcanzar a plantear los grandes problemas clásicos, transformándolos y renovándolos. Los nuevos conceptos que Simondon establece nos parecen extremadamente importantes: su riqueza y su originalidad impresionan al lector y penetran en él”. En su reseña *El individuo y su génesis físico-biológica*, Deleuze subraya algo que efectivamente sorprende en la lectura de Simondon. En algún momento puede hablar de Zaratustra, en otros momentos de Rabelais, puede deslizar críticas a varios pensadores clásicos (como Spinoza, Leibniz y Bergson, lo cual sin dudas hizo que Deleuze sólo lo citara cada tanto), hasta puede escribir cientos de páginas clásicamente filosóficas sobre la “Historia de la noción de individuo”, durante los tiempos de redacción de las tesis, pero los ejemplos y los problemas que merecen elucidación provienen en su gran mayoría de teorías científicas y de aparatos técnicos; puede incluso dedicarle un capítulo entero a la manera en que se fue modificando el motor de combustión o los avances en electrónica, con exasperante lujo de detalles. Sin dudas eso no habrá ayudado en la difusión de su obra. Simondon cita poco, el lector no tiene dónde hacer pie si busca linajes conocidos de pensamiento, y aunque habla de algo tan “actual” como la ciencia y la técnica, su

escritura es ciertamente atemporal, casi inactual. Sus oraciones son extensísimas, están encabalgadas en sucesiones de puntos y comas, porque hasta que no cierra una idea, agota los ejemplos o termina de dar giros sobre un concepto, no puede detenerse.

La mirada filosófica de la ciencia de Simondon, su propia filosofía de la técnica, es consecuente con su proyecto de dar vuelta el pensamiento occidental que divide materia y espíritu, hombre y mundo. Pocas veces en el siglo XX el interés de la filosofía por la ciencia sobrepasó el horizonte gris de la epistemología y el tono quejoso del humanismo; unos se sienten en la necesidad de “justificar” a la ciencia, proveyéndole garantías de correcto funcionamiento, mientras los otros siguen creyendo que la tecnociencia es una topadora implacable de racionalización que aplana el mundo y lo reduce a números, como si no se hubieran enterado de que la teoría de la relatividad, la teoría cuántica y el principio de incertidumbre, ya a principios de aquel siglo y por poner sólo los ejemplos más conocidos, blandían una imagen lisérgica de la naturaleza. Entre los maestros de los tiempos de Simondon que no cayeron en estas trampas están Maurice Merleau-Ponty, a quien Simondon le dedicó la primera edición de *El individuo y su génesis físico-biológica*, y Georges Canguilhem, quien le sugirió toda la tercera parte de su tesis secundaria y le ofreció su inmensa biblioteca para que pudiera redactarla.

VI. La tesis principal de Simondon se llamó *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*; la secundaria llevaba por título *Del modo de existencia de los objetos técnicos*. La primera parte de la tesis principal salió bajo el nombre de *El individuo y su génesis físico-biológica* en 1964. La tesis completa, bajo su forma original, apareció en 1995, y en una edición ampliada junto a otros artículos en 2005. Los dos textos presentados aquí son las introducciones de ambas tesis, que presentan de algún modo el recorrido general de ambas obras. La introducción de la tesis principal ya ha sido publicada en español pero de modo casi casual, porque el texto forma parte de la compilación de la revista norteamericana *Incorporations* traducida en España por Editorial Cátedra. La traducción del español, entonces, proviene de un original en inglés que a su vez proviene del francés, por lo cual se decidió volver a traducir el texto. El otro forma parte de un adelanto del libro sobre los objetos técnicos que publicará Editorial Prometeo en español este año.

Es poco probable que aquellos alumnos del liceo Descartes, hoy casi octogenarios, hayan tenido noticias de su extraño profesor de física y filosofía. Así como Darwin, Humboldt y Bonpland en los siglos XVIII y XIX, y como Linneo antes de ellos, habían clasificado los seres vivos, animales y vegetales, para construir el orden cósmico propio del hombre moderno, Simondon hurgó discretamente en las sociedades humanas y encontró seres vivos cuya particularidad consiste en creerse particulares por hablar y en entregarse a la multiplicación de objetos y sistemas técnicos. Como filósofo, como filósofo de la técnica, Simondon podría ser el naturalista de

un mundo donde la naturaleza quedó subsumida en el artificio y el hombre atrapado en el dolor de ya no ser y la incertidumbre de no saber qué será; por eso era hora de unir la filosofía y la física en el estudio de la complejidad de lo técnico. Simondon invita a asumir que estamos en una situación privilegiada para volver a pensar todo de nuevo, sin nostalgias, entreviendo en la parafernalia tecnológica el cosmos que hace miles de años suponíamos caduco.



BIBLIOGRAFÍA

Obras de Gilbert Simondon

L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1995, 2005 (con el agregado de "Histoire de l'individu"). La tesis principal de Simondon había sido publicada anteriormente en forma separada. La primera parte fue publicada como *L'individu et sa genèse physico-biologique* (París, Presses Universitaires de France, 1964), y la segunda como *L'individuation psychique et collective* (París, Aubier, 1958 y 1989).

Du mode d'existence des objets techniques. París, Aubier, 1989.

Deux leçons sur l'animal et l'homme. París, Ellipses, 2004.

L'invention dans les techniques. Cours et conférences. París, Seuil, 2005.

Cours sur la perception. París, Éditions de la Transparence, 2005.

La revista francesa *Multitudes* le dedicó un número especial (Nº 18, del otoño de 2004), con artículos de Paolo Virno, Bernard Stiegler e Isabelle Stengers, entre otros. Se puede consultar en Internet: <http://multitudes.samizdat.net/-Majeure-Politiques-de-l-.html>

NOTAS

1. Gilbert Simondon. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005, página 36.

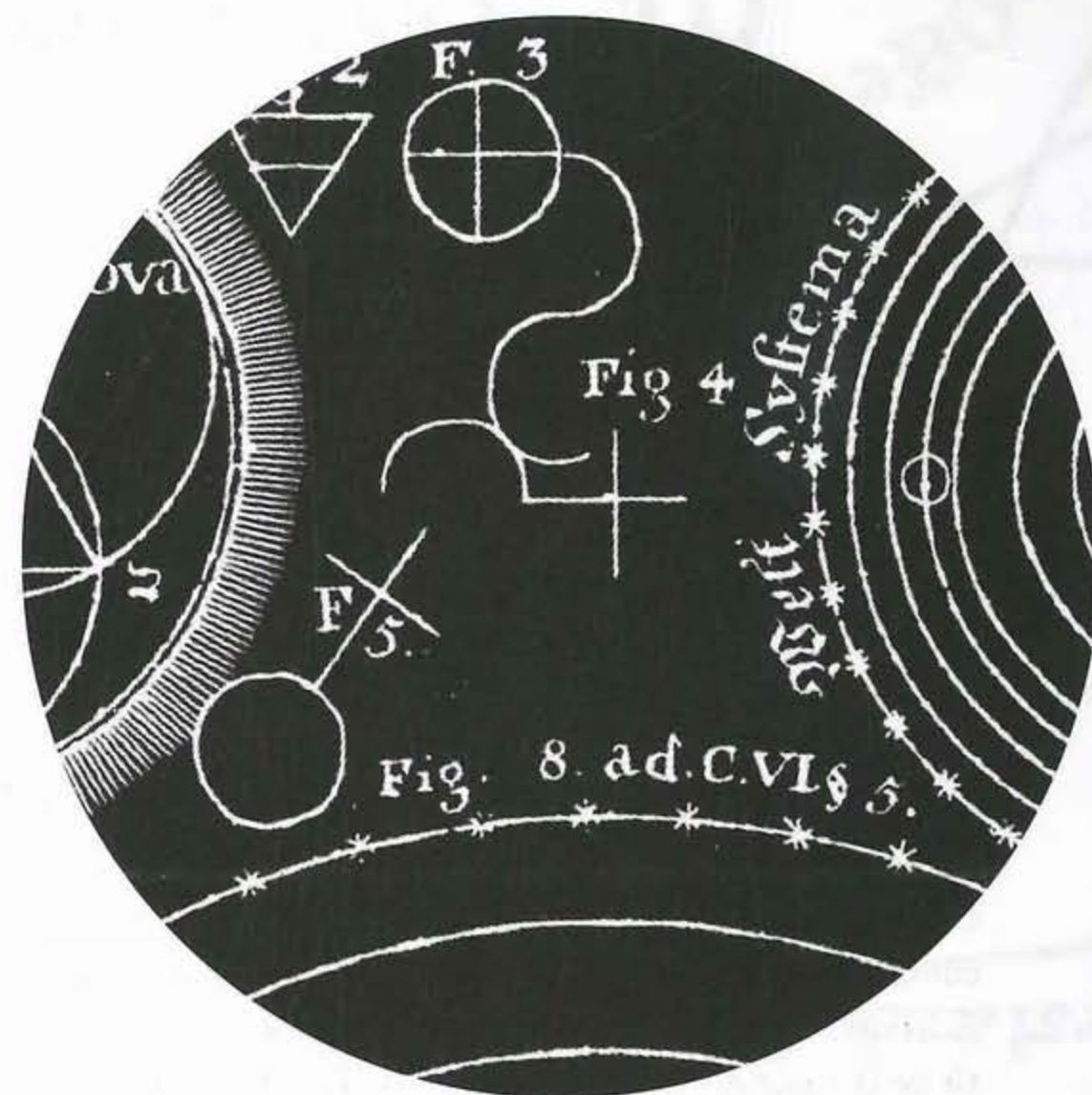
2. *Ibidem*, página 31.

3. Gilbert Simondon. *Du mode d'existence des objets techniques*. París, Aubier, 1989, página 127.

4. Véase Jun Fujita Hirose. "Leer Gilbert Simondon. Transindividualidad, actividad técnica y reificación. Entrevista con Paolo Virno", en Paolo Virno: *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires, Cactus-Tinta Limón Ediciones, 2004.

5. VV.AA. *Le concept d'information dans la science contemporaine. Colloques philosophiques de Royaumont*. París, Minuit, 1965.

6. Gregory Bateson. *Pasos para una ecología de la mente*. Buenos Aires, Editorial Carlos Lohlé, 1976, páginas 507 y 508.



La individuación

a la luz de las nociones

de forma y de información

GILBERT SIMONDON

Existen dos vías según las cuales puede ser abordada la realidad del ser como individuo: una vía sustancialista, que considera al ser como consistente en su unidad, dado en sí mismo, fundado sobre sí mismo, inengendrado, resistente a lo que no es él mismo; y una vía hilemórfica, que considera al individuo como engendrado por el encuentro de una forma y de una materia. El monismo centrado sobre sí mismo del pensamiento sustancialista se opone a la bipolaridad del esquema hilemórfico. Pero hay algo común a estas dos maneras de abordar la realidad del individuo: ambas suponen que existe un principio de individuación anterior a la individuación misma, susceptible de explicarla, de producirla, de conducirla. A partir del individuo constituido y dado, el esfuerzo se dirige a elevarse hacia las condiciones de su existencia. Esta manera de plantear el problema de la individuación a partir de la constatación de la existencia de individuos encierra una suposición que debe ser elucidada, ya que entraña un aspecto importante de las soluciones que se propone y se desliza hacia la búsqueda del principio de individuación: la realidad que interesa, la realidad a explicar, es el individuo en tanto que individuo constituido. El principio de individuación será indagado como un principio susceptible de explicar de los caracteres del individuo, sin relación necesaria con otros aspectos del ser que podrían ser correlativos a la aparición de un real individuado. *Una perspectiva de búsqueda semejante concede un privilegio ontológico al individuo constituido. Se arriesga por tanto a no operar una verdadera ontogénesis, a no situar al individuo en el sistema de realidad en el cual se produce la individuación. Lo que es un postulado en la búsqueda del principio de individuación es que la individuación tenga un principio. En esta noción misma de principio existe un cierto carácter que prefigura la individualidad constituida, con las propiedades que ella tendrá al serlo; la noción de principio de individuación surge en cierta medida de una génesis a contracorriente, de una ontogénesis invertida: para explicar de la génesis del*

individuo con sus caracteres definitivos, hay que suponer la existencia de un término primero, el principio, que lleva en sí aquello que explicará que el individuo sea individuo y que explicará también de su haecceidad [...].

La individuación no ha podido ser pensada y descrita adecuadamente porque sólo se conocía una sola forma de equilibrio, el equilibrio estable; no se conocía el equilibrio metaestable; el ser estaba implícitamente supuesto en estado de equilibrio estable; ahora bien, el equilibrio estable excluye el devenir, porque corresponde al más bajo nivel de energía potencial posible; es el equilibrio que se alcanza en un sistema cuando todas las transformaciones posibles han sido realizadas y ya no existe ninguna fuerza; todos los potenciales se han actualizado, y el sistema, habiendo alcanzado su más bajo nivel energético, no puede transformarse de nuevo. Los antiguos sólo conocían la inestabilidad y la estabilidad, el movimiento y el reposo, no conocían clara y objetivamente la metaestabilidad. Para definir la metaestabilidad es preciso hacer intervenir la noción de energía potencial de un sistema, la noción de orden, y la de aumento de la entropía [en síntesis, la noción de información de un sistema; hay que hacerlo a partir de estas nociones y muy particularmente de la noción de información que la física y la tecnología pura moderna nos entregan (noción de información recibida como neguentropía), así como de la noción de energía potencial, que toma un sentido más preciso cuando se la relaciona con la noción de neguentropía]; así, es posible definir este estado metaestable del ser, muy diferente del equilibrio estable y de reposo, que los antiguos no podían hacer intervenir en la búsqueda del principio de individuación porque ningún paradigma físico claro podía alumbrar para ellos su empleo³. Nosotros intentaremos, pues, presentar en primer lugar *la individuación física como un caso de resolución de un sistema metaestable, a partir de un estado de sistema como el de la sobrefusión o el de la sobresa-*

viduo físico sólo el límite es constituyente, y lo que es topológicamente interior es genéticamente anterior. El individuo viviente es contemporáneo de sí mismo en todos sus elementos, no así el individuo físico, que implica un pasado radicalmente pasado aún cuando está creciendo. Lo viviente es en el interior de sí mismo un nudo de comunicación informativa; es sistema en un sistema que implica en sí mismo una mediación entre dos órdenes de magnitud³.

Finalmente, se puede elaborar una hipótesis, análoga a la de los cuantos en física y también a la de la relatividad de los niveles de energía potencial: se puede suponer que la individuación no agota toda la realidad preindividual, y que un régimen de metaestabilidad no sólo es mantenido por el individuo, sino que también es impulsado por él, de modo que el individuo constituido transporta con él una cierta carga asociada de realidad preindividual, animada por todos los potenciales que la caracterizan; una individuación es relativa como un cambio de estructura en un sistema físico; permanece un cierto nivel de potencial y las individuaciones aún son posibles. Esta naturaleza preindividual que permanece asociada al individuo es una fuente de estados metaestables futuros de donde podrán surgir nuevas individuaciones. Según esta hipótesis, sería posible *considerar toda relación verdadera como teniendo rango de ser y desarrollándose en el interior de una nueva individuación*; la relación no brota entre dos términos que serían ya individuos; es un aspecto de la resonancia interna de un sistema de individuación; forma parte de un estado de sistema. Este viviente que es a la vez más y menos que la unidad contiene *una problemática interior y puede entrar como elemento en una problemática más vasta que su propio ser*. La participación, para el individuo, es el *hecho de ser elemento en una individuación más vasta por intermedio de la carga de realidad preindividual que el individuo contiene*, es decir, gracias a los potenciales que encierra.

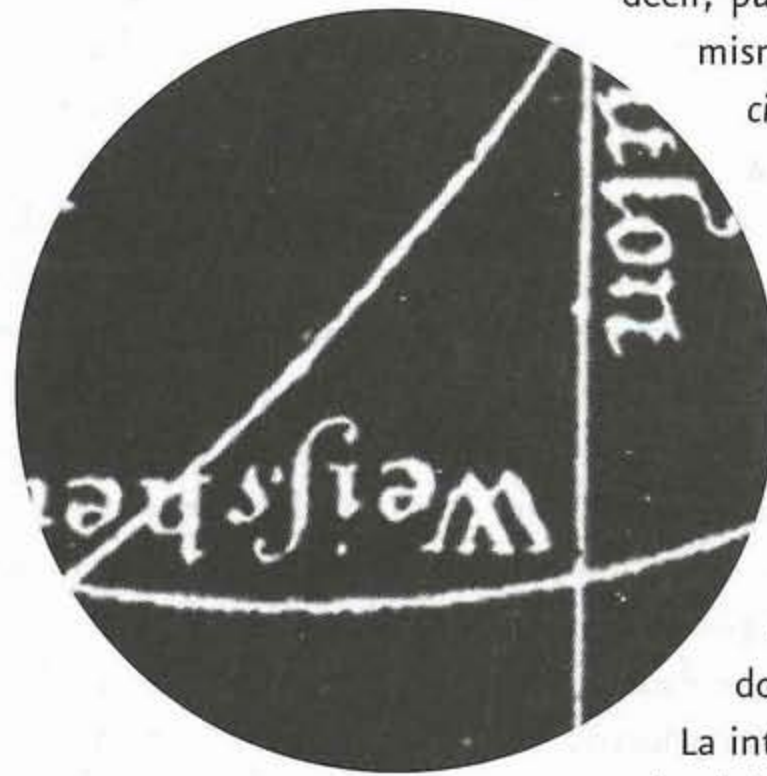
Se vuelve entonces posible pensar la relación interior y exterior en el individuo como participación sin apelar a nuevas sustancias. El psiquismo y lo colectivo están constituidos por individuaciones que llegan luego de la individuación vital. *El psiquismo es prosecución de la individuación vital en un ser que, para resolver su propia problemática, está obligado a intervenir él mismo como elemento del problema a través de su acción, como sujeto*; el sujeto puede ser concebido como la unidad del ser en tanto que viviente individuado y en tanto que ser que se representa su acción a través del mundo como elemento y dimensión del mundo; los problemas vitales no están encerrados sobre sí mismos; su axiomática abierta sólo puede ser saturada por una serie indefinida de individuaciones sucesivas que comprometan siempre más realidad preindividual y la incorporen en la relación con el medio; afectividad y percepción se integran en emoción y en ciencia que suponen un recurso a nuevas dimensiones. Sin embargo, el ser psíquico no puede resolver su propia problemática en sí mismo; su carga de realidad preindividual, al mismo tiempo que él se individúa como ser psíquico que supera los límites de lo viviente individuado e incorpora lo viviente en un sistema del mundo y del sujeto,

permite la participación bajo la forma de condición de individuación de lo colectivo; la individuación bajo la forma de colectivo hace del individuo un individuo de grupo, asociado al grupo a través de la realidad preindividual que lleva en sí y que, reunida a la de los otros individuos, *se individúa en unidad colectiva*. Las dos individuaciones, psíquica y colectiva, son recíprocas una en relación con otra; permiten definir una categoría de lo transindividual que tiende a explicar la unidad sistemática de la individuación interior (psíquica) y de la individuación exterior (colectiva). El mundo psico-social de lo transindividual no es ni lo social bruto ni lo interindividual; supone una verdadera operación de individuación a partir de una realidad preindividual, asociada a los individuos y capaz de constituir una nueva problemática que tenga su propia metaestabilidad; expresa una condición cuántica, correlativa a una pluralidad de órdenes de magnitud. Lo viviente es presentado como *ser problemático*, a la vez superior e inferior a la unidad. Decir que lo viviente es problemático es considerar el devenir como una dimensión de lo vivo: el viviente es según el devenir, que opera una mediación. El viviente es agente y teatro de individuación; su devenir es una individuación permanente o más bien *una sucesión de accesos de individuación* que avanzan de metaestabilidad en metaestabilidad; de este modo, el individuo no es ni sustancia ni simple parte de lo colectivo: lo colectivo interviene como resolución de la problemática individual, lo que significa que la base de la realidad colectiva está ya parcialmente contenida en el individuo, bajo la forma de la realidad preindividual que permanece asociada a la realidad individuada; lo que en general se considera como *relación*, a causa de la sustancialización de la realidad individual, es de hecho una dimensión de la individuación a través de la cual el individuo deviene: la relación, con el mundo y con lo colectivo, es una *dimensión de la individuación* en la cual participa el individuo a partir de la *realidad preindividual* que se individúa etapa por etapa [...]

El mismo método puede ser empleado para explorar la afectividad y la emotividad, que constituyen la resonancia del ser en relación consigo mismo, y vinculan el ser individuado a la realidad preindividual que está asociada a él, como la unidad tropística y la percepción lo vinculan al medio. El psiquismo está hecho de individuaciones sucesivas que permiten al ser resolver los estados problemáticos que corresponden a la permanente puesta en comunicación de lo más grande con lo más pequeño que él.

Pero el psiquismo no puede resolverse sólo en el nivel del ser individuado; es el fundamento de la participación en una individuación más vasta, la de lo colectivo; el ser individual solo, cuestionándose él mismo, no puede ir más allá de los límites de la angustia, operación sin acción, emoción permanente que no llega a resolver la afectividad, experiencia por la cual el ser individuado explora sus dimensiones de ser sin poder superarlas. *A lo colectivo tomado como axiomática que resuelve la problemática psíquica corresponde la noción de transindividual.*

Semejante conjunto de reformas de las nociones está sostenido en la hipótesis según la cual una información jamás es relativa a una realidad única y



homogénea, sino a dos órdenes en estado de *disparidad*: la información, ya sea en el nivel de la unidad tropística o en el nivel de lo transindividual, no está jamás depositada en una forma que pueda estar dada; es la tensión entre dos reales dispares, es la *significación que surgirá cuando una operación de individuación descubra la dimensión según la cual dos reales discordantes pueden convertirse en sistema*; la información es por tanto un inicio de individuación, una *exigencia de individuación*, nunca es algo dado; no hay unidad e identidad de la información, pues la información no es un término; supone tensión de un sistema de ser; sólo puede ser inherente a una problemática; la información es *aquello por lo que la incompatibilidad del sistema no resuelto se convierte en dimensión organizadora en la resolución*; la información supone un cambio de fase de un sistema pues supone un primer estado preindividual que se individúa según la organización descubierta; la información es la fórmula de la individuación, fórmula que no puede preexistir a esa individuación; se podría decir que la información está siempre en el presente, es actual, pues es el sentido según el cual se individúa un sistema⁴.

La concepción del ser sobre la cual descansa este estudio es la siguiente: el ser no posee una unidad de identidad, que es la del estado estable en el cual ninguna transformación es posible; el ser posee una *unidad transductiva*; es decir, puede desfasarse en relación consigo mismo, desbordarse él

mismo por un lado y otro de *su centro*. Lo que se toma por *relación o dualidad de principios* es de hecho despliegue del ser, que es más que unidad y más que identidad; el devenir es una dimensión del ser, no lo que le adviene según una sucesión que sería padecida por un ser primitivamente dado y sustancial. La individuación debe ser captada como devenir del ser, y no como modelo del ser que agotaría su significación. El ser individuado no es todo el ser ni el ser primero; *en lugar de captar la individuación a partir del ser individuado, es preciso captar el ser individuado a partir de la individuación, y la individuación, a partir del ser preindividual, repartido según varios órdenes de magnitud.*

La intención de este estudio es, pues, estudiar las *formas, modos y grados de la individuación* para resituar el individuo en el ser, según los tres niveles físico, vital y psicosocial. En lugar de suponer sustancias para rendir cuenta de la individuación, nosotros tomamos los diferentes regímenes de individuación como fundamento de dominios tales como materia, vida, espíritu, sociedad. La separación, el escalonamiento, las relaciones de esos dominios aparecen como aspectos de la individuación según sus diferentes modalidades; las nociones de sustancia, forma, materia, son sustituidas por las nociones más fundamentales de información primera, resonancia interna, potencial energético, órdenes de magnitud. [...]

Del empleo de este método que considera como demasiado estrechos el principio de identidad y el principio del tercero excluido se desprende una

noción que posee una multitud de aspectos y de dominios de aplicación: la de *transducción*. Entendemos por transducción una operación física, biológica, mental y social por la cual una actividad se propaga poco a poco en el interior de un dominio, fundando esta propagación sobre una estructuración del dominio operada aquí y allá: cada región de estructura constituida sirve de principio de constitución a la región siguiente, de modo que una modificación se extiende así progresivamente al mismo tiempo que dicha operación estructurante. Un cristal que, a partir de un germen muy pequeño, se agranda y se extiende según todas las direcciones en su agua-madre proporciona la imagen más simple de la operación transductiva: cada capa molecular ya constituida sirve de base estructurante a la capa que está formándose; el resultado es una estructura reticular amplificante. La operación transductiva es una individuación en progreso, puede efectuarse, en el dominio físico, de la manera más simple bajo la forma de iteración progresiva; pero puede, en dominios más complejos como los de la metaestabilidad vital o de la problemática psíquica, avanzar con un paso constantemente variable y extenderse en un dominio de heterogeneidad; existe transducción cuando existe actividad que parte de un centro del ser, estructural y funcional, y se extiende en diversas direcciones a partir de ese centro, como si múltiples dimensiones del ser aparecieran alrededor de ese centro; la transducción es aparición correlativa de dimensiones y de estructuras en un ser en estado de tensión preindividual, es decir, en un ser que es más que unidad y más que identidad, y que aún no se ha desfasado en relación consigo en múltiples dimensiones. Los términos extremos alcanzados por la operación transductiva no preexisten a esta operación; su dinamismo proviene de la tensión primitiva del sistema del ser heterogéneo que se desfasa y desarrolla dimensiones según las cuales se estructura: no proviene de una tensión entre los términos que serán alcanzados y depositados en los extremos límites de la transducción⁵. La transducción puede ser una operación vital; expresa en particular el sentido de la individuación orgánica; puede ser operación psíquica y procedimiento lógico efectivo, aunque no esté de ningún modo limitada al pensamiento lógico. En el dominio del saber, define la verdadera marcha de la invención, que no es inductiva ni deductiva, sino transductiva, es decir, que corresponde a un descubrimiento de las dimensiones según las cuales puede ser definida una problemática; es la operación analógica en lo que tiene de válida. Esta noción puede ser empleada para pensar los diferentes dominios de la individuación: se aplica a todos los casos en los que se realiza una individuación, manifestando la génesis de un tejido de relaciones fundadas sobre el ser. La posibilidad de emplear una transducción analógica para pensar un dominio de realidad indica que ese dominio es efectivamente la sede de una estructuración transductiva. La transducción corresponde a esta existencia de relaciones que nacen cuando el ser preindividual se individúa; expresa la individuación y permite pensarla; es pues una noción a la vez metafísica y lógica; *se aplica a la ontogénesis y es la ontogénesis misma*.

Objetivamente, permite comprender las condiciones sistemáticas de la individuación, la resonancia interna⁶, la problemática psíquica. Lógicamente, puede ser empleada como fundamento de una nueva especie de paradigmático analógico, para pasar de la individuación física a la individuación orgánica, de la individuación orgánica a la individuación psíquica, y de la individuación psíquica a lo transindividual subjetivo y objetivo, lo que define el plan de esta investigación [...].

La transducción no es pues solamente recorrido del espíritu; es también intuición, puesto que es aquello por lo que una estructura aparece en un dominio de problemática aportando la resolución de los problemas planteados. Pero a la inversa de la *deducción*, la transducción no va a buscar a otro lugar un principio para resolver el problema de un dominio: extrae la estructura resolutoria de las tensiones mismas de dicho dominio, así como la solución sobresaturada se cristaliza gracias a sus propios potenciales y según la especie química que encierra, no por el aporte de alguna forma exterior. Tampoco es comparable a la *inducción*, pues la inducción conserva los caracteres de los términos de realidad comprendidos en el dominio estudiado, extrayendo las estructuras del análisis de esos mismos términos, pero sólo conserva lo que hay de positivo, es decir *lo que hay en común* en todos los términos, eliminando lo que tienen de singular; la transducción es, por el contrario, un descubrimiento de dimensiones de las que el sistema hace comunicar aquellas pertenecientes a cada uno de los términos, y de tal modo que la realidad completa de cada uno de los términos del dominio pueda llegar a ordenarse sin pérdida, sin reducción, en las nuevas estructuras descubiertas; la transducción resolutoria *opera la inversión de lo negativo en positivo*: aquello por lo que los términos no son idénticos entre sí, aquellos por lo que son *dispar* (en el sentido que toma este término en la teoría de la visión) es integrado al sistema de resolución y se convierte en condición de significación; no hay empobrecimiento de la información contenida en los términos; la transducción se caracteriza por el hecho de que el resultado de esta operación es un tejido concreto que incluye todos los términos iniciales; el sistema resultante está hecho de concreto, y comprende todo lo concreto; el orden transductivo conserva todo lo concreto y se caracteriza por la *conservación de la información*, mientras que la inducción necesita una pérdida de información; del mismo modo que el recorrido dialéctico, la transducción conserva e integra los aspectos opuestos; a diferencia del recorrido dialéctico, la transducción no supone la existencia de un tiempo previo como marco en el cual se desenvuelve la génesis, siendo el tiempo mismo solución, dimensión de la sistemática descubierta: *el tiempo surge de lo preindividual como las demás dimensiones según las cuales se efectúa la individuación?* [...]

De este modo, un estudio de la individuación puede tender hacia una reforma de las nociones filosóficas fundamentales, pues es posible considerar la individuación como lo que, en el ser, debe ser conocido en primer lugar. Incluso antes de preguntarse cómo es o no legítimo sostener juicios sobre los

seres, podemos considerar que el ser se dice en dos sentidos: en un primer sentido, fundamental, el ser en tanto que es; pero en un segundo sentido, siempre superpuesto al primero en la teoría lógica, el ser es el ser en tanto que individuado. Si fuera cierto que la lógica sólo se apoya en los enunciados relativos al ser luego de la individuación, debería ser instituida una teoría del ser anterior a toda lógica; esta teoría podría servir de fundamento a la lógica, pues nada prueba por adelantado que el ser sea individuado de una sola manera posible; si existieran varios tipos de individuación, deberían también existir varios tipos de lógica, correspondiendo cada una a un tipo definido de individuación. La clasificación de las ontogénesis permitiría pluralizar la lógica con un fundamento válido de pluralidad. En cuanto a la axiomatización del conocimiento del ser preindividual, no puede estar contenida en una lógica previa, pues ninguna norma, ningún sistema apartado de su contenido pueden ser definidos: sólo la individuación del pensamiento puede, consumándose, acompañar la individuación de los seres distintos que

el pensamiento; entonces, no podemos tener un conocimiento inmediato ni un conocimiento mediato de la individuación, sino un conocimiento que es una operación paralela a la operación que se conoce; no podemos, en el sentido habitual del término, conocer la individuación; sólo podemos individuar, individuarlos, e individuar en nosotros; esta captación es por lo tanto, al margen del conocimiento propiamente dicho, una analogía entre dos operaciones, que es un cierto modo de comunicación. La individuación de lo

real exterior al sujeto es captada por el sujeto gracias a la individuación analógica del conocimiento en el sujeto; pero la individuación de los seres que no son sujetos es captada por la individuación del conocimiento, no por el mero conocimiento. Los seres pueden ser conocidos por el conocimiento del sujeto, pero la individuación de los seres no puede ser captada más que por la individuación del conocimiento del sujeto.

[Traducción de Pablo Rodríguez]

NOTAS

1. Han existido en los antiguos equivalentes intuitivos y normativos de la noción de metaestabilidad; pero como la metaestabilidad generalmente supone a la vez la presencia de dos órdenes de magnitud y la ausencia de comunicación interactiva entre ellas, ese concepto debe mucho al desarrollo de las ciencias.
2. Lo viviente hace una labor informacional a través de esta introducción, convirtiéndose él mismo en un nudo de comunicación interactivo entre un orden de realidad superior a su dimensión y un orden inferior que él organiza.
3. Esta mediación interior puede intervenir como relevo en relación con la mediación externa que realiza el individuo viviente, lo que permite a lo viviente poder comunicar un orden de magnitud cósmica (por ejemplo, la energía luminosa solar) y un orden de magnitud inframolecular.
4. Esta afirmación no conduce a discutir la validez de las teorías cuantitativas de la información y de las mediciones de la complejidad, pero supone un estado fundamental —el del ser preindividual— anterior a toda dualidad del emisor y del receptor, y por lo tanto a todo mensaje transmitido. Lo que permanece de este estado fundamental en el caso clásico de la información transmitida como mensaje no es la fuente de la información, sino la condición primordial sin la cual no hay efecto de información, y por lo tanto tampoco información: la metaestabilidad del receptor, ya sea ser técnico o individuo viviente. Podemos llamar a esta información "información primera".
5. Expresa por el contrario la heterogeneidad primordial de dos escalas de realidad, una más grande que el individuo —el sistema de totalidad metaestable—, la otra más pequeña que él, como una materia. Entre esos dos órdenes primordiales de magnitud el individuo se desarrolla por un proceso de comunicación amplificante del cual la transducción es el modo más primitivo que existe ya en la individuación física.
6. La resonancia interna es el modo más primitivo de la comunicación entre realidades de órdenes diferentes; contiene un doble proceso de amplificación y de condensación.
7. Esta operación es paralela a la de la individuación vital: un vegetal instituye una mediación entre un orden cósmico y un orden inframolecular, clasificando y repartiendo las especies químicas contenidas en el suelo y en la atmósfera mediante la energía luminosa recogida en la fotosíntesis. Es un nudo interelemental, y se desarrolla como resonancia interna de ese sistema preindividual hecho de dos capas de realidad primitivamente sin comunicación. El nudo interelemental hace un trabajo interelemental.



El modo de existencia de los objetos técnicos

GILBERT SIMONDON

Este estudio está animado por la intención de suscitar una toma de conciencia del sentido de los objetos técnicos. La cultura se ha constituido en sistema de defensa contra las técnicas; ahora bien, esta defensa se presenta como una defensa del hombre, suponiendo que los objetos técnicos no contienen realidad humana. Querríamos mostrar que la cultura ignora en la realidad técnica una realidad humana y que, para jugar su rol completo, la cultura debe incorporar los seres técnicos bajo la forma de conocimiento y de sentido de los valores. La toma de conciencia de los modos de existencia de los objetos técnicos debe ser efectuada por el pensamiento filosófico, que se encuentra en la posición de tener que cumplir en esta obra un deber análogo al que jugó en la abolición de la esclavitud y la afirmación del valor de la persona humana.

La oposición que se ha erigido entre la cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina, es falsa y sin fundamentos; sólo recubre ignorancia o resentimiento. Enmascara detrás de un humanismo fácil una realidad rica en esfuerzos humanos y en fuerzas naturales, y que constituye el mundo de los objetos técnicos, mediadores entre la naturaleza y el hombre.

La cultura se comporta con el objeto técnico como el hombre con el extranjero cuando se deja llevar por la xenofobia primitiva. El misoneísmo orientado contra las máquinas no es tanto odio a lo nuevo como negación de la realidad ajena. Ahora bien, este extranjero todavía es humano, y la cultura completa es lo que permite descubrir al extranjero como humano. Del mismo modo, la máquina es el extranjero; es el extranjero en el cual está encerrado lo humano, desconocido, materializado, vuelto servil, pero mientras sigue siendo, sin embargo, lo humano. La mayor causa de alienación en el mundo contemporáneo reside en este desconocimiento de la máquina, que no es una alienación causada por la máquina, sino por el no-conocimiento de su naturaleza y de su esencia, por su ausencia de mundo de significaciones, y por su omisión en la tabla de valores y de conceptos que forman parte de la cultura.

La cultura está desequilibrada porque reconoce ciertos objetos, como el objeto estético, y le acuerda derecho de ciudadanía en el mundo de las significaciones, mientras que rechaza otros objetos, y en particular los objetos técnicos, en el mundo sin estructura de lo que no posee significaciones, sino solamente un uso, una función útil. Frente a este rechazo defensivo, pronunciado por una cultura parcial, los hombres que conocen los objetos técnicos y sienten su significación buscan justificar su juicio otorgando al objeto técnico el único estatuto valorado actualmente por fuera del de objeto estético, el de objeto sagrado. Entonces nace un tecnicismo intemperante que no es más que una idolatría de la máquina, y a través de esta idolatría, por medio de una identificación, una aspiración tecnocrática al poder incondicional. El deseo de potencia consagra a la máquina como medio de supremacía, y hace de ella el filtro moderno. El hombre que quiere dominar a sus semejantes suscita la máquina androide. Abdica entonces frente a ella y le delega su humanidad. Busca construir la máquina de pensar, soñando con poder construir la máquina de querer, la máquina de vivir, para quedarse detrás de ella sin angustia, libre de todo peligro, exento de todo sentimiento de debilidad, y triunfante de modo mediato por lo que ha inventado. Ahora bien, en este caso, la máquina convertida por la imaginación en ese doble del hombre que es el robot, desprovisto de interioridad, representa de modo demasiado evidente e inevitable un ser puramente mítico e imaginario.

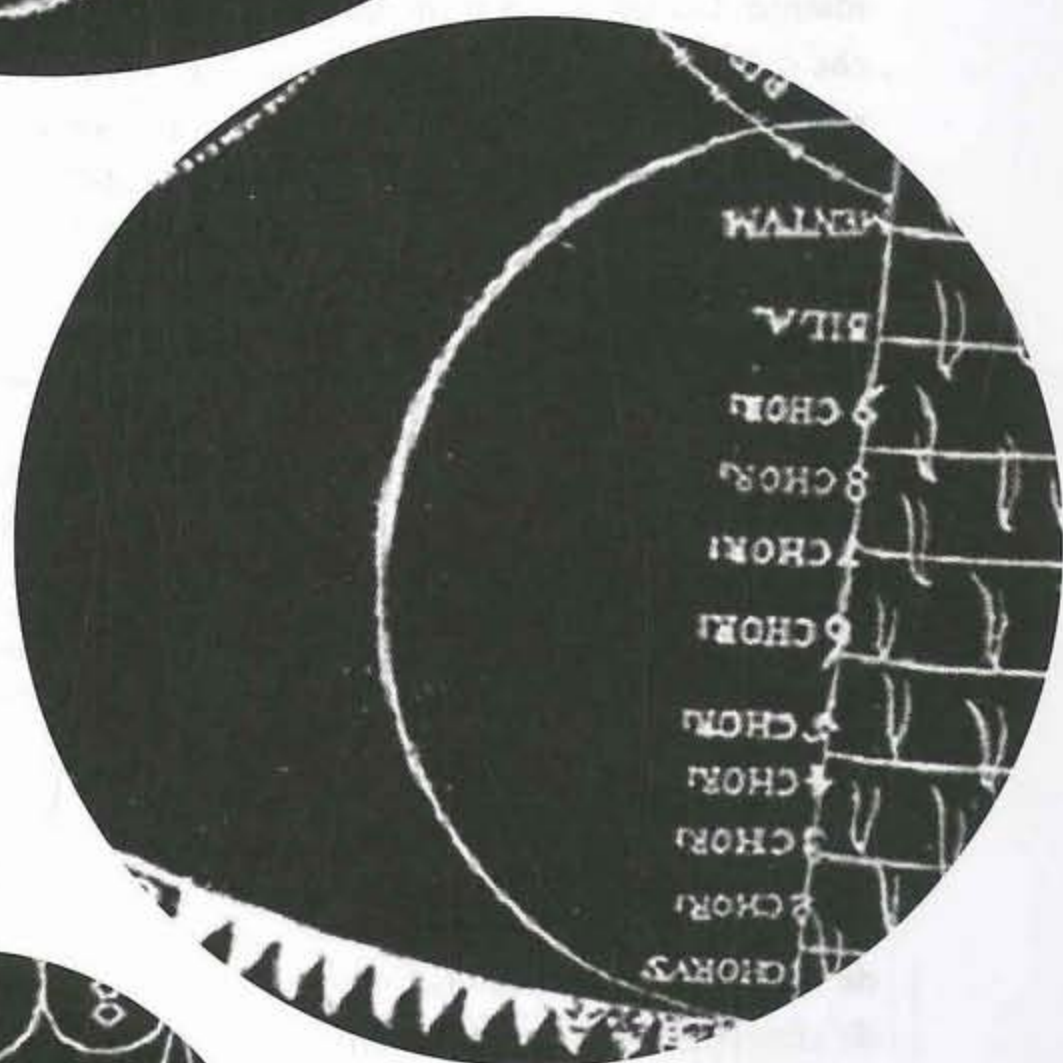
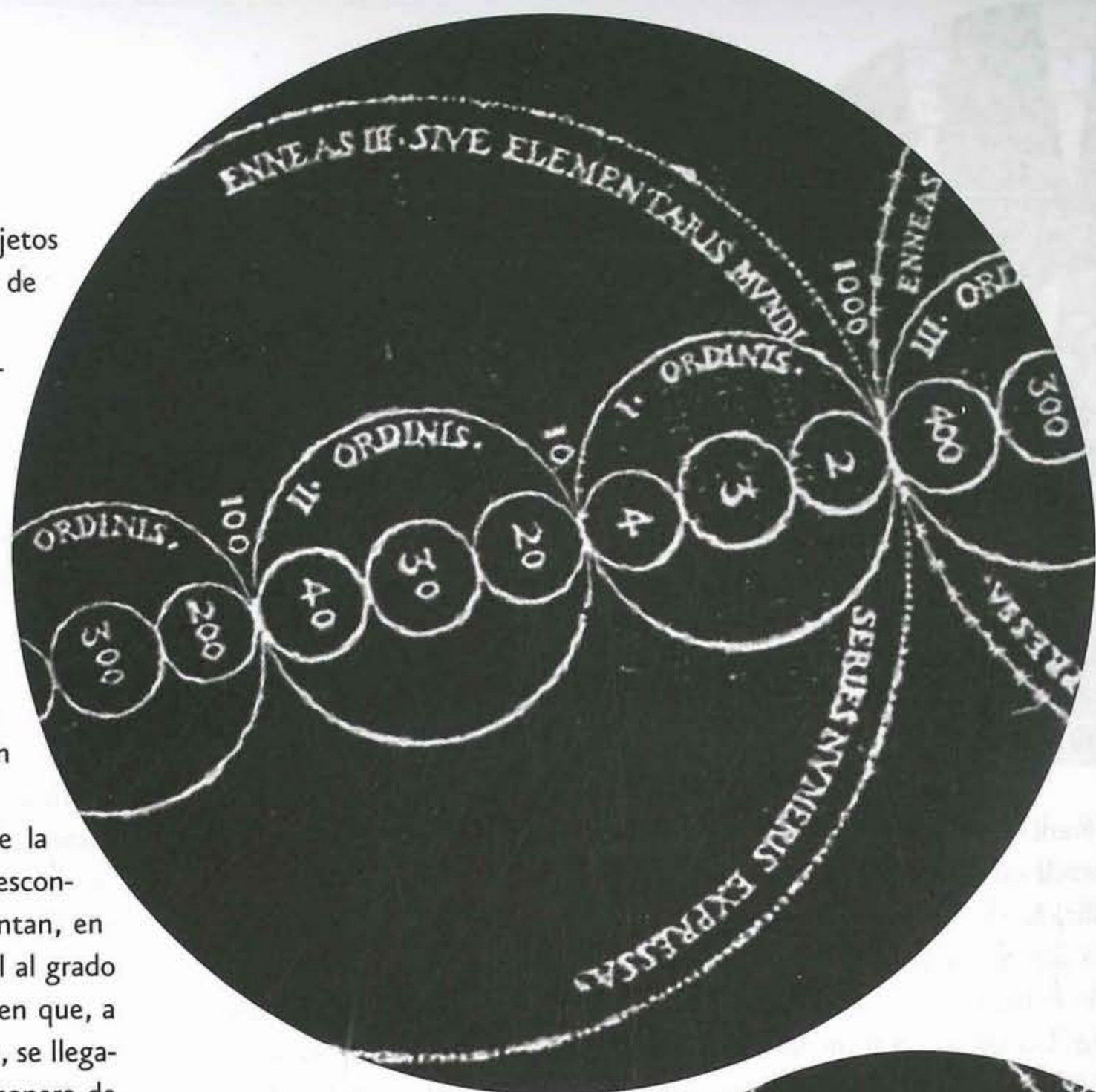
Querríamos mostrar precisamente que el robot no existe, que no es una máquina, como no es un ser vivo una estatua, sino solamente un producto de la imaginación y de la fabricación ficticia, del arte de la ilusión. Sin embargo, la noción de máquina que existe en la cultura actual incorpora en una medida lo suficientemente amplia esta representación mítica del robot. Un hombre cultivado no se permitiría hablar de objetos o de personajes pintados sobre una tela como de verdaderas realidades que tienen una interioridad, una voluntad buena o mala. Este mismo hombre habla, sin embargo,

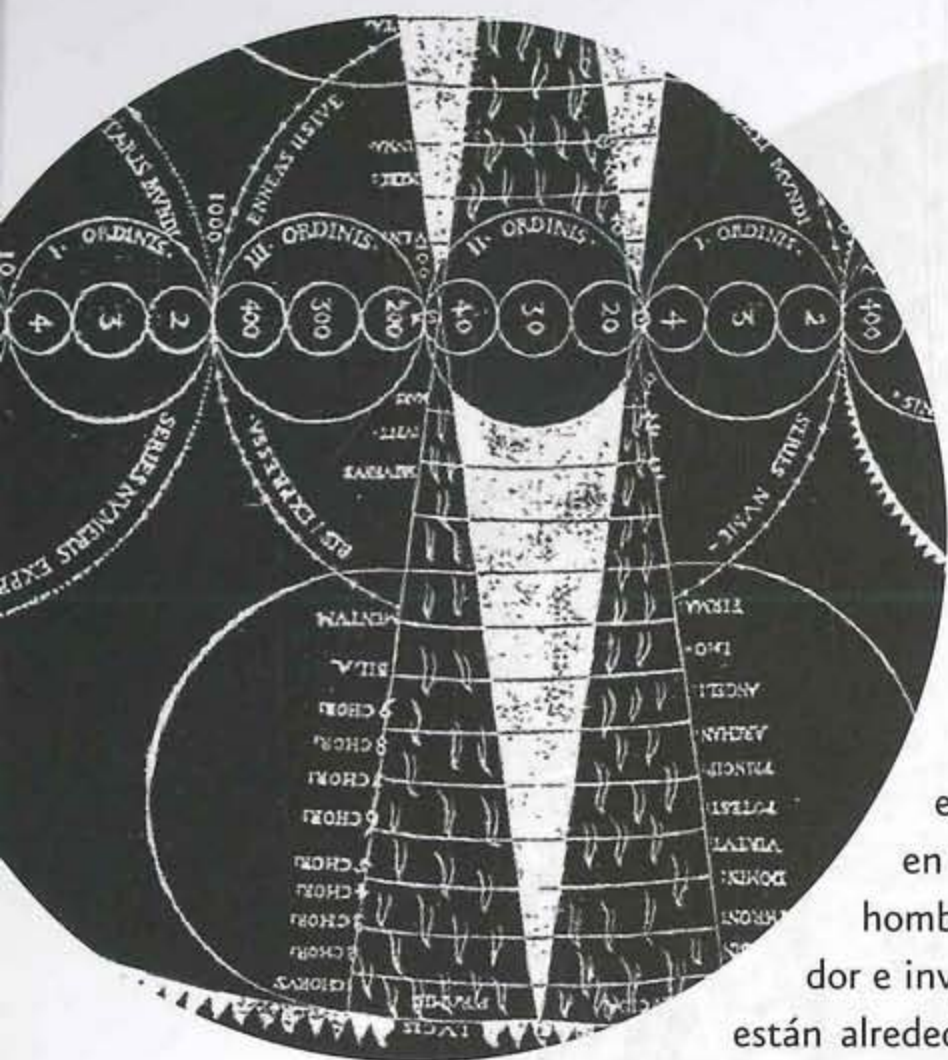
de máquinas que amenazan al hombre como si atribuyera a esos objetos un alma y una existencia separada, autónoma, que le confiere el uso de sentimientos e intenciones contra el hombre.

La cultura conlleva de este modo *dos actitudes contradictorias* con respecto a los objetos técnicos: por una parte, los trata como *puros ensamblajes de materia*, desprovistos de verdadera significación, y que presentan solamente una utilidad. Por otra parte, supone que esos objetos son también robots y que están animados por intenciones hostiles para con el hombre, o que representan para él un peligro permanente de agresión, de insurrección. Al juzgar bueno conservar el primer carácter, quiere impedir la manifestación del segundo y habla de poner a las máquinas al servicio del hombre, creyendo encontrar de este modo, en la reducción a la esclavitud, un medio seguro de impedir toda rebelión.

De hecho, esta contradicción inherente a la cultura proviene de la ambigüedad de las ideas relativas al automatismo, en las cuales se esconde una verdadera falta lógica. Los idólatras de la máquina presentan, en general, el grado de perfección de una máquina como proporcional al grado de automatismo. Superando lo que muestra la experiencia, suponen que, a través de un crecimiento y un perfeccionamiento del automatismo, se llegará a reunir y a interconectar todas las máquinas entre ellas, de manera de constituir una máquina de todas las máquinas.

Ahora bien, de hecho, el automatismo es un grado bastante bajo de perfección técnica. Para convertir a una máquina en automática, es preciso sacrificar muchas posibilidades de funcionamiento y muchos usos posibles. El automatismo, y su utilización bajo la forma de organización industrial denominada *automation*, posee una significación económica o social, más que una significación técnica. El verdadero perfeccionamiento de las máquinas, aquel del cual se puede decir que eleva el grado de tecnicidad, corresponde no a un acrecentamiento del automatismo, sino, por el contrario, al hecho de que el funcionamiento de una máquina preserve un cierto margen de indeterminación. Es este margen lo que permite a la máquina ser sensible a una información exterior. A través de esta sensibilidad de las máquinas a la información se puede consumir un conjunto técnico, y no por un aumento del automatismo. Una máquina puramente automática, completamente cerrada sobre ella misma en un funcionamiento predeterminado, solamente podría ofrecer resultados sumarios. La máquina que está dotada de una alta tecnicidad es una máquina abierta, y el conjunto de máquinas abiertas supone al hombre como organizador permanente, como intérprete viviente de máquinas, unas en relación con otras. Lejos de ser el vigilante de una tropa de esclavos, el hombre es el organizador permanente de una sociedad de objetos técnicos que tienen necesidad de él como los músicos tienen necesidad del director de orquesta. El director de orquesta solamente puede dirigir a los músicos por el hecho de que toca como ellos, tan intensamente como





todos ellos, el fragmento ejecutado; los modera o los apura, pero se ve igual de moderado o apurado que ellos; de hecho, a través de él, el grupo de músicos modera y apura a cada integrante, y el director es para cada uno de ellos la forma en movimiento y actual del grupo mientras existe; es el intérprete mutuo de todos en relación con todos. Del mismo modo, el hombre tiene como función ser el coordinador e inventor permanente de las máquinas que están alrededor de él. Está entre las máquinas que operan con él.

La presencia del hombre en las máquinas es una invención perpetuada. Lo que reside en las máquinas es la realidad humana, el gesto humano fijado y cristalizado en estructuras que funcionan. Estas estructuras tienen necesidad de ser sostenidas en el transcurso de su funcionamiento, y la mayor perfección coincide con la mayor apertura, con la mayor libertad del funcionamiento. Las calculadoras modernas no son puros autómatas; son seres técnicos que, por sobre sus automatismos de adición (o de decisión por funcionamiento de basculadores elementales), poseen vastísimas posibilidades de conmutación de circuitos, que permiten codificar el funcionamiento de la máquina restringiendo su margen de indeterminación. Gracias a este margen primitivo de indeterminación, la máquina misma puede extraer raíces cúbicas o traducir un texto simple, compuesto de un pequeño número de palabras y de giros, de una lengua a otra.

Todavía más, a través de este margen de indeterminación, y no por los automatismos, las máquinas pueden ser agrupadas en conjuntos coherentes, intercambiar información unas con otras por medio de un coordinador, que es el intérprete humano. Incluso cuando el intercambio de información es directo entre dos máquinas (como entre un oscilador piloto y otro oscilador sincronizados mediante impulsos), el hombre interviene como ser que regula el margen de indeterminación a fin de que se adapte al mejor intercambio posible de información.

Ahora bien, nos podemos preguntar qué hombre puede realizar en él la toma de conciencia de la realidad técnica, e introducirla en la cultura. Esta toma de conciencia puede difícilmente ser realizada por aquel que está ligado a una máquina única por el trabajo y la fijeza de los gestos cotidianos; la relación de uso no es favorable a la toma de conciencia, porque su recomienzo habitual difumina en la estereotipia de los gestos adaptados la conciencia de las estructuras y de los funcionamientos. El hecho de gobernar una empresa utilizando máquinas, o la relación de propiedad, tampoco es más útil que el trabajo para esta toma de conciencia: crea puntos de vista abstractos sobre

la máquina, que se juzga a través de su precio y los resultados de su funcionamiento más que por sí misma. El conocimiento científico, que ve en el objeto técnico la aplicación práctica de una ley teórica, no está tampoco al nivel del dominio técnico. Esta toma de conciencia parecería más bien poder ser una tarea para el ingeniero en organización, que sería como el sociólogo y el psicólogo de las máquinas, porque vive en el medio de esa sociedad de seres técnicos de los que es la conciencia responsable e inventiva.

Una verdadera toma de conciencia de las realidades técnicas aprehendidas en su significación corresponde a una pluralidad abierta de técnicas. Por otra parte, no puede ser de otra manera, porque un conjunto técnico incluso poco extendido comprende máquinas cuyos principios de funcionamiento dependen de dominios científicos muy diferentes. La especialización denominada técnica corresponde con frecuencia a preocupaciones exteriores a los objetos técnicos propiamente dichos (relaciones con el público, forma particular de comercio) y no a una especie de esquema de funcionamiento comprendido en los objetos técnicos. La especialización según las direcciones exteriores a las técnicas crea la estrechez de miras que el hombre cultivado reprocha a los técnicos porque cree distinguirse de ellos: se trata de una estrechez de intenciones, de fines, más que de una estrechez de información o de intuición acerca de las técnicas. Son muy raras en nuestros días las máquinas que no son, en alguna medida, mecánicas, térmicas y eléctricas a la vez.

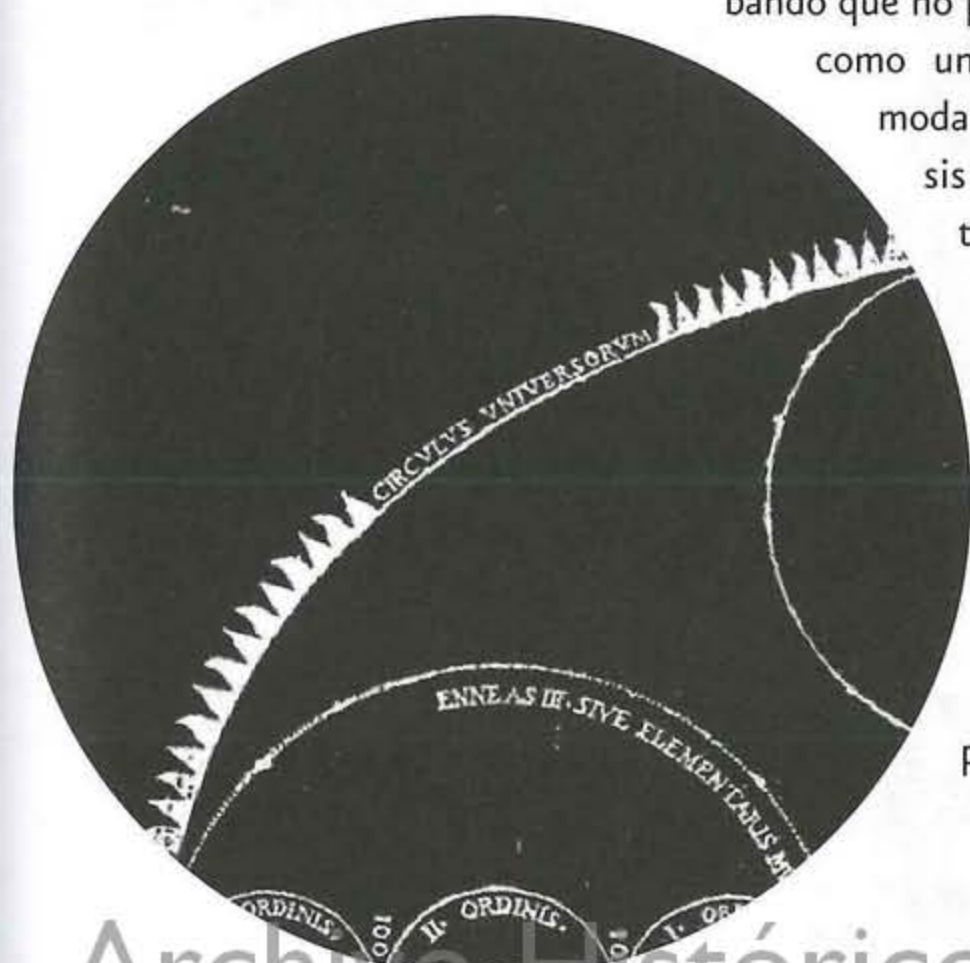
Para volver a dar a la cultura el carácter verdaderamente general que ha perdido, es preciso poder volver a introducir en ella la conciencia de la naturaleza de las máquinas, de sus relaciones mutuas, y de sus relaciones con el hombre, y de los valores implicados en estas relaciones. Esta toma de conciencia precisa de la existencia, junto con el psicólogo y el sociólogo, del tecnólogo o *mecanólogo*. Lo que es más, los esquemas fundamentales de causalidad y de regulación que constituyen una axiomática de la tecnología deben ser enseñados de manera universal, como son enseñados los fundamentos de la cultura literaria. La iniciación a las técnicas se debe situar en el mismo plano que la educación científica; es tan desinteresada como la práctica de las artes, y domina tanto las aplicaciones prácticas como la física teórica; puede alcanzar el mismo grado de abstracción y de simbolización. Un niño debería saber qué es una autorregulación o una reacción positiva, al igual que conoce los teoremas matemáticos.

Esta reforma de la cultura, que procede por ampliación y no por destrucción, podría volver a dar a la cultura actual el verdadero poder regulador que ha perdido. Base de significaciones, de medios de expresión, de justificaciones y de formas, una cultura establece entre aquellos que la poseen una comunicación reguladora; al salir de la vida del grupo, anima los gestos de aquellos que aseguran las funciones de comando, proveyéndoles las formas y los esquemas. Ahora bien, antes del gran desarrollo de las técnicas, la cultura incorporaba a título de esquemas, símbolos, cualidades, analogías, los principales tipos de técnicas, dando lugar a una experiencia vivida. Por el con-

trario, la cultura actual es la cultura antigua, que incorpora como esquemas dinámicos el estado de las técnicas artesanales y agrícolas de los siglos pasados. Y estos esquemas sirven de mediadores entre los grupos y sus jefes, imponiendo, a causa de su inadecuación a las técnicas, una distorsión fundamental. El poder se convierte en literatura, arte de opinión, alegato sobre verosímiles, retórica. Las funciones directivas son falsas porque ya no existe entre la realidad gobernada y los seres que gobiernan un código adecuado de relaciones; la realidad gobernada implica a hombres y máquinas; el código reposa sólo sobre la experiencia del hombre trabajando con útiles, experiencia debilitada y lejana porque aquellos que emplean dicho código no levantan, como Cincinato, las manos del arado. El símbolo se debilita en simple giro del lenguaje, lo real está ausente. Una relación reguladora de causalidad circular no se puede establecer entre el conjunto de la realidad gobernada y la función de autoridad: la información no llega a su término porque el código se ha convertido en inadecuado para el tipo de información que debería transmitir. Una información que expresara la existencia simultánea y correlativa de los hombres y las máquinas debe llevar consigo los esquemas de funcionamiento de las máquinas y los valores que éstos implican. Es preciso que la cultura se convierta en general, ya que hoy se ha especializado y empobrecido. Esta extensión de la cultura, al suprimir una de las principales fuentes de alienación, al reestablecer la información reguladora, posee un valor político y social: puede dar al hombre medios para pensar su existencia y su situación en función de la realidad que lo rodea. Esta obra de ampliación y de profundización de la cultura tiene que cumplir también un rol propiamente filosófico, porque conduce a la crítica de un cierto número de mitos y de estereotipos, como el del robot, o el de los autómatas perfectos al servicio de una humanidad perezosa y colmada.

Para operar esta toma de conciencia, es preciso buscar definir el objeto técnico en sí mismo, a través del proceso de concretización y de sobredeterminación funcional que le da su consistencia al término de una evolución, pro-

bando que no podría ser considerado como un puro utensilio. Las modalidades de esta génesis permiten apresar los tres niveles del objeto técnico y su coordinación temporal no dialéctica: el elemento, el individuo, el conjunto. Al estar el objeto técnico definido por su génesis, es posible estudiar las



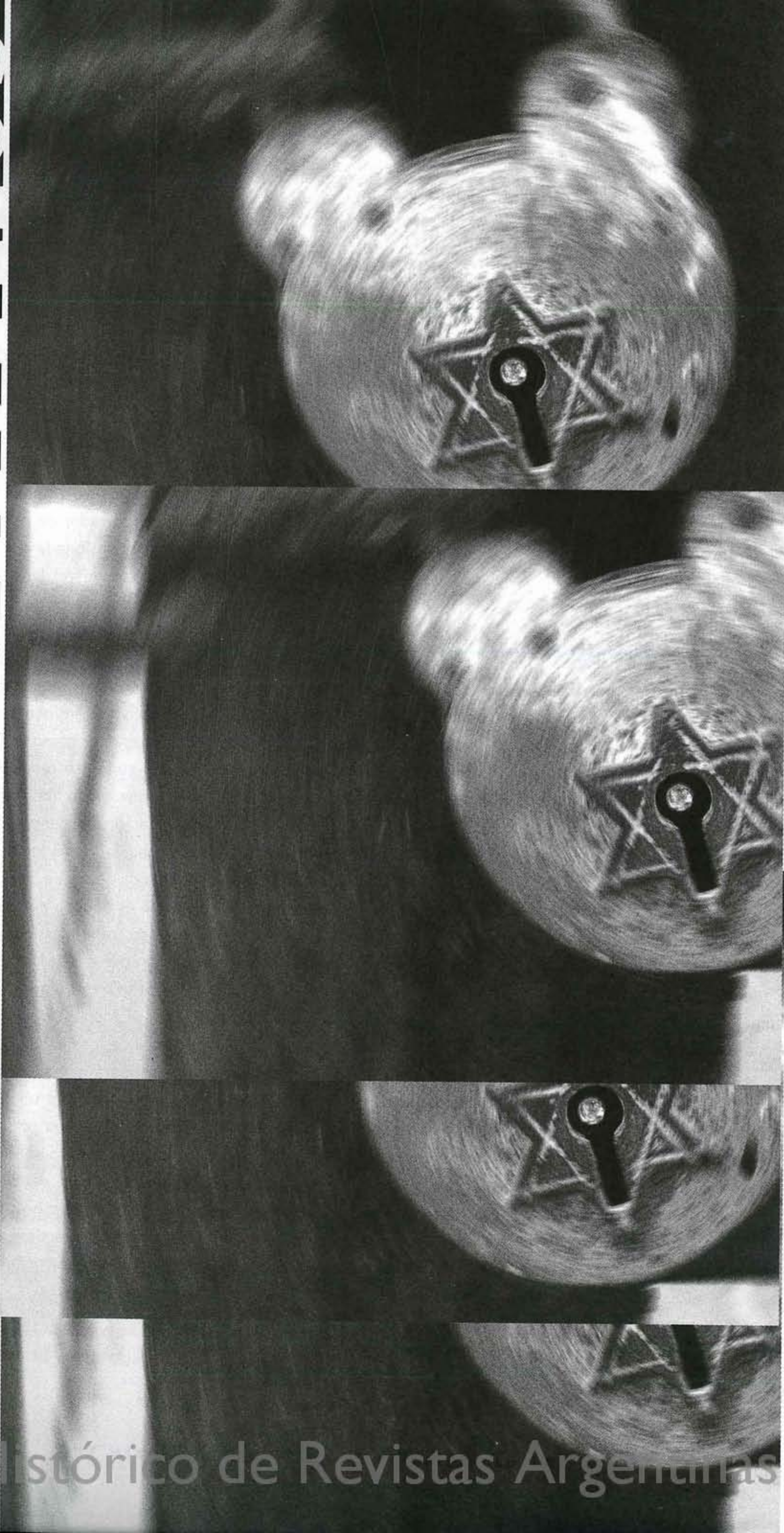
relaciones entre él y las otras realidades, en particular el hombre en estado adulto y el niño.

Finalmente, considerado como objeto de un juicio de valores, el objeto técnico puede suscitar actitudes muy diferentes según sea tomado en el nivel del elemento, en el nivel del individuo o en el nivel del conjunto. En el nivel del elemento, su perfeccionamiento no introduce ningún trastocamiento que engendre angustia por estar en conflicto con los hábitos adquiridos: es el clímax del optimismo del siglo XVIII, que introducía la idea de un progreso continuo e indefinido, aportando una mejora constante de la suerte del hombre. Por el contrario, el individuo técnico se convierte durante un tiempo en el adversario del hombre, en su competidor, porque el hombre centralizaba en él la individualidad técnica en un tiempo en donde solamente existían las herramientas; la máquina toma el lugar del hombre porque el hombre cumplía una función de máquina, de portador de herramientas. A esta fase corresponde una noción dramática y apasionada del progreso, que se convierte en violación de la naturaleza, conquista del mundo, captura de energías. Esta voluntad de poder se expresa a través de la desmesura tecnocrática y tecnocrática de la era de la termodinámica, que tiene un giro a la vez profético y cataclísmico. Finalmente, en el nivel de los conjuntos técnicos del siglo XX, el energetismo termodinámico se ve reemplazado por la teoría de la información, cuyo contenido normativo es eminentemente regulador y estabilizador: el desarrollo de las técnicas aparece como una garantía de estabilidad. La máquina, como elemento del conjunto técnico, se convierte en aquello que aumenta la cantidad de información, lo que acrecienta la neguentropía, que es lo que se opone a la degradación de la energía: la máquina, obra de organización, de información es, como la vida y con la vida, lo que se opone al desorden, al nivelamiento de toda cosa que tienda a privar al universo de poderes de cambio. La máquina es aquello por medio de lo cual el hombre se opone a la muerte del universo; hace más lenta, como la vida, la degradación de la energía, y se convierte en estabilizadora del mundo.

Esta modificación de la mirada filosófica sobre el objeto técnico anuncia la posibilidad de una introducción del ser técnico en la cultura: esta integración, que no se pudo operar ni en el nivel de los elementos ni en el nivel de los individuos de manera definitiva, se podrá operar, con más chances de estabilidad, en el nivel de los conjuntos; la realidad técnica, convertida en reguladora, se podrá integrar a la cultura, reguladora por esencia. Esta integración sólo podía producirse por adición al tiempo en el que la tecnicidad residía en los elementos, por fractura y revolución del tiempo en el que la tecnicidad residía en los nuevos individuos técnicos; hoy, la tecnicidad tiende a residir en los conjuntos; puede entonces convertirse en un fundamento de la cultura, a la cual aportará un poder de unidad y estabilidad, volviéndola adecuada a la realidad que expresa y que regula.

[Traducción de Margarita Martínez]

SOTTOHORNOS



Un día de septiembre de 1961, Primo Levi fue a entrevistarse con Alessandro Galante Garrone, que colaboraba en *La Stampa* desde 1955, para entregarle un documento escrito en alemán. Se trataba de la patente depositada por la casa Topf e Hijos, la firma alemana que había construido los hornos crematorios de Auschwitz y que ahora tenía la osadía de publicar una publicidad de unos hornos crematorios destinados a las personas que quisieran ser incineradas tras su fallecimiento. Topf e Hijos, que continuó sus actividades hasta 1975, se atrevía a escribir: “esta casa respetable en su actividad ha perfeccionado su técnica, asegurando la rapidez más absoluta en esta operación y, en aras del interés humanitario, reduciendo la espera de los parientes, de la familia, con una perfección...”

A continuación transcribimos una carta enviada el 14 de julio de 1941 por la firma Topf e Hijos, cuyo ingeniero Prüfer había construido ya el crematorio de Buchenwald, a su socio, la *Zentralbauleitung* de Auschwitz:

“En respuesta a su carta, les enviamos como nos solicitan las normas de instrucción de los hornos crematorios Topf de doble mufla, calentados con carbón. Pueden quemar de diez a treinta y cinco cadáveres en diez horas aproximadamente. Esta cifra puede alcanzarse diariamente, sin que haya un mal funciona-

miento del horno ni daños. Además, como nos preguntan, las cremaciones se pueden efectuar de manera continua, día y noche, sin ningún inconveniente. Esperamos haberles prestado con la presente un excelente servicio, y les rogamos acepten nuestro más cordial saludo”

Alessandro Galante Garrone se disponía a viajar con su mujer a Malcesine, a orillas del lago de Garda, para celebrar sus veinte años de matrimonio. Llegó allí el 27 de septiembre por la noche. Hacía un tiempo espléndido, y el hotel estaba lleno de prósperos turistas alemanes. Garrone todavía oía la voz de Primo Levi, las palabras de fría simplicidad con las que le había hablado. Asimismo, por la ventana abierta, le llegaban las conversaciones de los turistas alemanes que paseaban por la calle. Se acercó a la ventana, los vio pasar y luego se sentó en la mesa con “la impresión de escribir al dictado de Primo”. Este artículo, que envió por teléfono el mismo día, apareció en *La Stampa* al día siguiente. Garrone me dijo que lo había redactado como si estuviera habitado por un espíritu que no era el suyo:

Los hornos crematorios de la sociedad Topf e Hijos

De una generación a otra, una extraordinaria continuidad en el empeño en el trabajo, en la inventiva genial, en el perfeccionamiento técnico y en el ritmo activo de producción siempre más rápido y económico; una industria masiva que inunda los mercados gracias a sus precios imbatibles y a la buena calidad de sus productos: es el aspecto más llamativo del “milagro alemán”.

Ha venido a parar a mis manos un ejemplo sorprendente de esta fidelidad imperturbable al pasado, de esta total abnegación al servicio de los prodigios de la técnica, de esta capacidad ilimitada de emprender lo que dos guerras perdidas, las destrucciones, las catástrofes no han bastado para asfixiar. Se trata de la patente número 861.731 (clase 24 d; grupo I) de la sociedad J. A. Topf e Hijos de Wiesbaden, publicado el 5 de enero de 1953 por la Oficina de Patentes de la República Federal de Alemania. Se trata de un invento —o, para ser exactos, del perfeccionamiento de un invento— sobre “un procedimiento y un dispositivo para la cremación de despojos, de cadáveres y partes del cuerpo humano”.

Parecerá singular o simplemente desconcertante, pero esta firma, que entonces tenía la sede en Erfurt, estaba considerada desde el punto de vista de la producción industrial en masa como una de las empresas más gigantescas de la historia contemporánea, pues había vinculado su nombre a la eliminación rápida en las cámaras de gas y en los hornos crematorios de millones y millones de seres humanos.

Los documentos del Proceso de Nuremberg, las distintas comisiones investigadoras sobre los criminales de guerra, la autobiografía de Höss, el proceso de Eichmann, hablan claramente. Se ha demostrado que semejantes prodigios de simplicidad inventiva y de organización poderosa, de perfecta sincronización, se alcanzaron en los campos de exterminio. Las cosas habían comenzado con una fase artesanal. Las primeras masacres, totalmente de aficionados, fueron fatigosas y costosas, dado el número siempre creciente de víctimas. El método, obra de un médico del campo de Auschwitz, el doctor Entress, consistía en inyectar fenol, primero por vía intravenosa y luego directamente en el corazón; aunque fuera muy expeditivo e ingenioso, pronto se puso de manifiesto su imperfección.

Había que “inventar” algo diferente en vista de los interminables convoyes de judíos y de opositores políticos que llegaban desde toda Europa a los lúgubres campos de trabajo y de exterminio. Justo en ese momento, cuando estaban preparadas las cámaras de gas, se descubrió el Zyklon B, en un principio destinado a destruir las plagas, las ratas en los sótanos y en las bodegas de los barcos. La sustancia era producida por una firma que pertenecía al conglomerado de la IG Farben Industrie. Como lo explicaba Primo Levi en Turín el 23 de febrero de 1961 en su memorable testimonio, la IG Farben ejecutaba muy rápidamente las órdenes, cobraba facturas y no se preocupaba de nada más. ¿Se trataba de una invasión de ratas? Era preferible no preguntar para no saber. Los industriales alemanes preservaban sus conciencias y hacían beneficios con la venta del veneno.

En realidad, estos industriales y mayoristas lo sabían de sobra. El doctor Peters, director general de la sociedad que proporcionaba el Zyklon B a las SS, juzgado ocho veces y finalmente absuelto, declaró a modo de disculpa que había actuado de buena fe, con la convicción de que al fin y al cabo el veneno “podía ser un alivio para unas personas que de todas maneras estaban condenadas a muerte”. En 1955, el tribunal de Frankfurt, no pudiendo admitir la excusa del doctor Peters, lo absolvió porque —lo escribió textualmente en su sentencia (cuando toda duda había quedado disipada gracias a millares de documentos y el testimonio de Höss)— ifaltaban pruebas que atestiguaran que los deportados habían sido asesinados con el Zyklon B!

La cámara de gas tenía como eficazísimo complemento al horno crematorio. La J. A. Topf de Erfurt era una firma de pasado respetable desde hacía varias décadas, que producía hornos para las cremaciones en los cementerios protestantes. Se había labrado una sólida reputación y había aportado a su material nuevas mejoras fundadas en el principio extremadamente práctico de “recuperar” o de utilizar el calor procedente de la combustión de los cuerpos.

Su gran momento llegó en 1942, con la orden de Himmler de poner en

marcha la "solución final". Todavía permanecen en la actualidad en los hornos de Buchenwald las placas con los nombres de la firma, no así en los de Auschwitz-Birkenau, que los alemanes hicieron saltar en el momento en que abandonaron el campo. Pero en Auschwitz todavía se puede consultar parte de la correspondencia intercambiada entre los directores de la Topf, las SS y el mando de la policía. De ello se deduce que la Topf estaba desbordada de pedidos para construir hornos siempre más grandes y más perfeccionados; para instalarlos y ponerlos a punto, los técnicos y los colaboradores de la Topf visitaron en varias ocasiones Auschwitz. Por lo tanto sabían para qué servían los hornos.

Sin duda, para estar en paz con su conciencia, los directores se decían unos a otros que en el fondo no eran ellos los que exterminaban; únicamente proporcionaban la prestación *post mortem* higiénica, saludable y piadosa, impidiendo así la acumulación de cadáveres en descomposición y la contaminación del aire; reducían todo a quintales de ceniza que las aguas del Vístula transportaban. Pero las insistentes presiones de las SS contribuyeron a que se construyeran hornos cada vez más "colosales" que permitían efectuar el trabajo a un ritmo vertiginoso (las exigencias eran tales que la firma pidió un aumento de seis por ciento sobre el precio convenido); se estudió y puso en marcha un gigantesco horno que funcionaba en el exterior, se cavó una fosa equipada con una rejilla inmensa en la que se arrojaban a miles los cadáveres —un espectáculo horrible que hacía temblar las piernas al propio Eichmann—; se pudieron seguir llenando de manera continua las cámaras de gas e icinerando los cadáveres al ritmo alucinante de varios miles por día. Los que construían esos hornos crematorios sabían por tanto que participaban de manera decisiva en una empresa de exterminación.

Pero evidentemente para la sociedad Topf, ayer en Erfurt y hoy día en Wiesbaden, lo que cuenta y cuenta en la actualidad era y es todavía el amor al arte, el trabajo bien hecho y concienzudo, unos métodos de producción en constante perfeccionamiento y unos beneficios cómodos. Por eso, sin ningún remordimiento, ha acumulado un tesoro con este experimento y sigue perfeccionándose, poniendo en práctica la máxima de Goethe "*sich überwinden*", superarse.

En 1953 una nueva patente se añade a la larga lista. Cuando se leen los "argumentos" que autorizan a Topf e Hijos a jactarse de operar con una rapidez obstinada, una buena "recuperación" de calor, una gran economía y un residuo de cenizas casi imperceptible, podemos ponernos a temblar pensando en la manera y lugar en que la J. A. Topf e Hijos ha acumulado su experiencia. Pero ¿qué es ese sentimentalismo de niña pequeña? Los magistrados absuelven o —como ocurrió en el caso de la Topf— no realizaron ni siquiera una investigación; y los alemanes, que prefieren no acordarse, ahuyentan el pensamiento de Buchenwald y de Auschwitz con una mueca de disgusto.

En la progresión milagrosa de la civilización industrial, la Topf no quiere negar el pasado. Estudia para sus hornos unos dispositivos todavía más rápidos y económicos. Nunca se sabe, podría suceder alguna causa de gran mortalidad, o podría explotar alguna bomba atómica de un momento a otro. Se trataría entonces de construir, igual que ayer, todavía más grandes, más eficaces, los hornos de hoy para asegurar la higiene del mundo.

Fragmento de *La tragedia de un optimista*, la biografía de Primo Levi escrita por Myriam Anissimov. Madrid, Editorial Complutense, 2001.

Acerca de la belleza

Jorge Barón Biza

CRÍTICAS DE ARTE Y OTROS ESCRITOS



JORGE BARÓN BIZA

MARCELO SCELSO

Los artículos periodísticos fueron para Jorge Barón Biza una forma de ganarse la vida. Los escribió desde joven, por más de treinta años y en número cercano a mil. Hemos intentado de que esta selección sea representativa de su labor, pero tratándose de un corpus tan extenso, siempre ha de faltar algo.

Estos dieciséis trabajos aparecieron entre 1971 y 2001 y pertenecen a dos etapas distintas de su vida: aquella en que vivió en Buenos Aires, hasta 1993, y la que va desde ese año hasta su muerte, en septiembre del 2001, cuando residió en la ciudad de Córdoba.

Los artículos del primer período fueron publicados en *Clarín* y *La Revista*. Los del segundo son de muy diversa índole: seis de los muchos que aparecieron en *La Voz del Interior* (algunos en colaboración con Rosita Halac), una muestra de los que seguía enviando a los medios de la Capital: *Página 12* y *Clarín*, dos ensayos más extensos destinados al ámbito universitario (Jorge Barón enseñó en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, de la que fue alejado por carecer de título universitario). Por último un ejemplo de las conferencias que había comenzado a dar en bibliotecas y clubes de distintas localidades de la provincia de Córdoba, en un intento de tomar contacto con el público.

El muestrario sería exhaustivo si incluyera algunas de las críticas sobre música publicadas en *Clarín* durante su juventud, varias de las que aparecían cada tanto en la revista *Arte al Día* y también, porque no, una muestra de las entrevistas que realizó a gente distinguida, famosa o de la farándula aparecidas en *La Revista* (de la cual fuera director a fines de los años 80), y de las que no estaba muy orgulloso.

Jorge Barón escribía de la misma forma en que hablaba, y hablaba bien, reposadamente, pensando, eligiendo las palabras, riéndose del humor, ya fuera propio o de su interlocutor. A la hora de redactar, su natural profundidad florecía en una prosa sencilla, pedagógica, divertida, muy próxima al lector. Aunque estas condiciones ocultaran interminables búsquedas e investigaciones, una preocupación obsesiva por hallar los términos exactos y numerosas correcciones.

Era un gran lector y un buen observador. Conocía y gozaba de todas las artes

en profundidad¹. Se inclinaba, tanto en música, como en pintura y literatura, hacia los clásicos, entendiendo por estos los artistas probados, los que nunca serían olvidados.

Como muestra de ello, en el artículo dedicado a De Chirico, describe el horror del pintor hacia el caos y su intento de vencerlo creando un espacio metafísico a partir de la realidad y la memoria; por último agrega: "es un clásico sometido al bombardeo de una época particular".

En *Martín Fierro*, el centenario de un clásico, recuerda la viva impresión que le produjo la primera lectura del poema, cómo después decidió regalar el libro y de qué manera la vida lo condujo nuevamente a José Hernández y a su obra. "Un buen libro, concluye, debe volver hacia nosotros".

También en *La loca no se rinde*, un trabajo más profundo, escrito con intención pedagógica, reflexiona al respecto. Presenta la actitud lírica como una fusión del sujeto y el objeto y advierte que el hombre moderno no se reconoce a sí mismo, porque la cuantificación de la vida ha degradado las "prácticas unificadoras". La distancia entre el sujeto y el objeto —dice— genera el deseo y por lo tanto el consumo. Por contradicción, considera a "lo lírico" una oferta lanzada al azar, que no tiene expectativas de ser recibida, que "no se somete a la demanda, sino que se presenta ante la libertad".

En el ensayo sobre las artes plásticas en Argentina, también destinado a la cátedra universitaria, define la identidad como: "continuidad de los rasgos esenciales". Desde su punto de vista, el arte nacional optó por lo individual y caprichoso, adoptando los "ismos", alejándose de la comprensión del gran público y perdiendo por lo tanto "el sentido de la identidad que enlaza al individuo con su historia, su ámbito y su gente".

En este marco, las propuestas contemporáneas de la industria cultural no logran "dar coherencia a la expresión del sujeto y su ética". Como solución, Barón propone revalorar la cultura popular, volver al "yo, sus sentimientos y narcisismos, no como opuesto a lo social, sino como etapas de un mismo camino". Consecuentemente, descreo, en general, de las innovaciones artísticas y de la tecnología, cuyos efectos "sorprenden la primera vez y aburren la segunda".

Esta inclinación por lo clásico estaba acompañada por una gran curiosidad

acerca de los movimientos artísticos contemporáneos. En la nota dedicada a *Henry Moore* ironiza contraponiendo al director que declaró que “tendría que pasar por sobre su cadáver para entrar en un museo”, con la relación de naturaleza y espacio generada por los famosos “agujeros” del escultor, y que requiere que sus obras sean exhibidas al aire libre.

A Jorge Barón le interesaron todos los fenómenos de raíz popular, entre ellos el “cocoliche”, que define como algo “personalísimo, un producto de la existencia del que habla: hablo lo que soy”. Se especializó en el estudio, la observación y el goce de los graffitis, ya fueran estos artísticos, como en el caso de J. M. Basquiat, (“arte apurado” de “frases ácidas, de un humor frío o desencantado, que unían lo gráfico con lo pictórico”),

o estuvieran trazados en las sórdidas paredes de un establecimiento carcelario. Los respetaba en su carácter de mensajes lanzados desde “el otro lado del límite”, donde no se juega a los “ismos” y la vida se tira a cara o seca.

Rescata la frase de Andy Warhol: “triumfa 15 minutos y revienta”, para considerarla parte de la “ética posmoderna”, y a la pregunta sobre el sentido de ese arte súbito, responde: “expresar las existencias patéticas de los marginados suburbanos, existencias que han sido despojadas tanto de lo sublime como de lo trágico, y a las que queda sólo la voz de lo sarcástico perdido en lo efímero”. En casi todos sus artículos encontramos una nota íntima, aparece el hombre que escribe para comunicarse.

En la solución propuesta para los problemas de la literatura argentina (valora el libro no escrito y propone un derecho de “no autor”, “¡hay demasiados libros!”, dice), así como en *El decálogo de la mala crítica*, donde denuncia las patéticas intimidaciones de la crítica literaria, advertimos las cicatrices que deja el largo proceso de la publicación de su primera novela.

La historia, un disparate narra, incluso, un episodio de su niñez, mientras analiza la historicidad que subyace en los hechos contingentes. La descripción escueta del lugar, de los personajes y la distancia del narrador, confluyen en una crítica político-social², y convierten a esta nota en una muestra del estilo ágil, despojado y eficiente que hubiera utilizado Jorge Barón, después de



traspasar en *El desierto y su semilla*, su primera novela, la mole gigantesca de su drama familiar.

Jorge fue dejando en sus artículos, una descripción de sí mismo, pistas para ser interpretado, una especie de biografía dispersa, en que trata de “salvarse de la muerte”, gracias al lector, que hace que “esa vida empobrecida por el desconcierto, por las fuerzas ocultas que acechan al hombre” florezca en múltiples “interpretaciones”. En *Isidoro Cañones, personaje trágico*, le confiere a Isidoro categoría de prototipo nacional. No obstante Christian Ferrer consigna que esa silueta “era un identikit”, una forma de “transfigurar, episódicamente, la personalidad del padre en un personaje de historieta. Pero también podría ser su autorretrato”.

En otra de estas notas intercala una profunda reflexión acerca de

su propia situación en el mundo: “el vagabundeo, la separación y la orfandad”. Asimismo la reflexión final de *La filosofía sobre tela*: “los melancólicos se suicidan y los irónicos sobreviven”, nos deja el sabor amargo del triunfo de la melancolía, atrapada en las garras de su tragedia familiar.

NOTAS

1. No tomaba apuntes y de los libros guardaba sólo las páginas que le interesaban, arrancándolas y desechando las demás. Su biblioteca contenía, además de la Enciclopedia Británica, algunos atlas, los diccionarios y los tomos más amados, estos conjuntos o atados de páginas supérstites.
2. “Corría un poco de viento y el puerto se llenaba de olor a *expresso* y un polvillo castaño oscuro” / “una refugiada del Este, muy joven, hablaba cuatro idiomas y me cuidaba” / “Visto desde la altura de la cubierta era evidente: o sobaban piernas o sobaba camilla” / “Conexiones siniestras, seguramente”.

LA AUTOBIOGRAFÍA

Creo que el límite inferior de la autobiografía está en la lucha contra el chisme y la autocomplacencia. Son los dos peligros básicos que aparecen cuando nos sentamos a escribir sobre nosotros mismos. Pero vamos a tratar de señalar también el límite superior. La biografía es el instrumento por el cual podemos insertar en la historia nuestras vivencias, de manera tal que —tanto la historia como nuestras propias vivencias— tengan un significado más rico. Es casi uno de los pocos medios que existen para que eso ocurra. Cuando hablamos de vivencias, nos referimos a los recuerdos en los que predomina más la sensación y la emoción que la simple memoria automática.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando escribimos una biografía y sobre todo cuando la publicamos? Sucede lo mismo que con todo libro; aparecen los lectores, que son el otro término fundamental de la biografía. Habitualmente, el pacto autobiográfico entre el escritor y el lector presupone, de parte del lector, el reconocimiento de que es posible escribir autobiografías. ¿Qué quiere decir esto? Presupone que el sujeto se puede conocer a sí mismo, puede expresar ese conocimiento que, además, tiene características especiales y privilegiadas en algunos aspectos. El lector acepta estas bases, estos supuestos, y decide que recibe un conocimiento privilegiado. Precisamente, para verificarlo, asume una actitud de juez; o sea: para saber cuánto dice de verdad este hombre y en qué momento ingresa en los límites inferiores de la autocomplacencia, el chisme o lo no auténtico.

En mi concepto, nada de esto es verdad ni funciona realmente así, si lo analizamos en profundidad.

Empecemos por el escritor. Es un tanto ingenuo creer que si uno escribe un texto sobre uno mismo, ese texto va a ser privilegiado por un conocimiento especial. Pensemos: cuando la gente habla sobre sí misma, habitualmente, es cuando más se equivoca. Esa es una experiencia que todos hemos vivido alguna vez, y que sabotea la idea básica de la autobiografía.

Otro de los supuestos que corren a la autobiografía es la idea de que uno tiene un punto de vista especial sobre los acontecimientos (además de un conocimiento preferencial). Si reflexionamos, no hay autobiografía inmediata. O sea, el escritor no va volcando en el texto los hechos a medida que ocurren, sin ninguna mediación. La vida no es como un torrente que cae sobre un papel y queda ahí plasmada. Hay mediación. Es más, existe la misma mediación que hay en todo conocimiento que tenemos de cualquier cosa o de otra persona. Si me senté ayer a escribir sobre lo que hice hace treinta años, en esa escritura va a estar la mediación de la memoria y lo que yo pueda creer que ocurrió hace treinta años. Entre ayer y hoy también pudo haber una explosión que me conmocionó, pude haberme tomado tres botellas de whisky o haberme enamorado y las perturbaciones que surgieron en mi interior me impiden tener una visión privilegia-

da de lo que ocurrió ayer, y mucho menos de lo que pasó hace treinta años.

La memoria es selectiva. La memoria es réplica —es embellecedora, también— pero nos tiende enormes traiciones. Así que tampoco creo en el privilegio de la persona que se sienta a escribir una autobiografía. Quizás estoy saboteando a muchos editores, pero verdaderamente creo que es así y mi experiencia así lo indica.

Finalmente, la interpretación que hago de los hechos va a estar también teñida por emociones tanto más intensas cuando son acerca de nosotros mismos que cuando tenemos que interpretar un hecho interno. De manera tal que la autobiografía, como se la concibió en el siglo pasado, sobre todo en la época del positivismo, no se puede sostener.

Entonces, la crítica empezó a buscar hasta qué mínimo podemos llegar a encontrar en la autobiografía algo que sea indudable desde el punto de vista literario. Y se encontró un elemento, una célula mínima que nos da pie para la autobiografía: el nombre. Nuestro nombre es, indudablemente, un elemento autobiográfico no mentiroso. Por lo tanto, hay que empezar a reflexionar sobre cómo funciona con respecto a nosotros.

Un nombre tiene una función intransitiva, digamos así, que es la de nuestra identidad. El nombre va a cubrir lingüísticamente los hechos más o menos conocidos de nuestra vida, las partes físicas —nosotros somos físicamente “esto”— y quizás las consecuencias físicas de nuestras acciones. Va a ser una especie de imán en torno del cual van a girar una suerte de limaduras dispersas que vamos a llamar el yo, lo que nosotros somos.

Pero también hay otra función, que es muy importante, y es transitiva. El nombre va a ser lo que nos va a unir con nuestra muerte y nos va a permitir que después de que muramos sigamos siendo nosotros mismos. En esta función transitiva, precisamente, quiero poner el acento.

Un gran poeta inglés, William Wordsworth, un romántico de comienzos de siglo pasado, se planteó de igual modo estos temas y encontró que la gran metáfora de la autobiografía —la metáfora esencial y fundante— es la lápida. Trae los hechos fundamentales de nuestra vida: el nombre, el momento del nacimiento, el año de la muerte (el marco temporal), a veces una declaración de afecto, de amor, que también es un elemento clave de la autobiografía. Reflexionando sobre esta metáfora, un ensayista inglés, Paul de Man —quien escribió un texto muy interesante titulado “La autobiografía como desenmascaramiento”—, señala que la lápida tiene dos aspectos: uno abierto al mundo y otro enterrado. El aspecto abierto —esa parte de la lápida que tiene la escritura, que da la cara al sol, que representa los aspectos luminosos de nuestra vida— comunica con una parte enterrada que representa —o que es— la muerte. Esa pieza oculta también es todo aquello que no tiene forma, que permanece en nosotros de manera informe, y que por lo tanto no se puede expresar tan sencillamente, como por ejemplo el sueño o el subconsciente.



En esos aspectos profundos e informes, que nosotros somos y vamos a ser en la muerte, es donde se generan el sueño y el subconsciente y donde aprendemos que somos básicamente contradicción. ¿Por qué ocurre esto? Porque todos los aspectos subterráneos han dejado de lado el tiempo. Tanto el subconsciente, como el sueño y la muerte, son elementos atemporales.

Esto es importante porque lo temporal es lo que nos ordena. El orden de la sucesión es lo que nos da el sentido habitual en nuestra vida, mientras que aquello en lo que no hay tiempo tiende a desordenar nuestro ego y a desconcertarnos. En el subconsciente, ya se sabe, podemos seguir siendo niños, seguir sufriendo una herida de hace treinta o cuarenta años y se puede seguir enviando pulsiones al consciente y desordenar esa prolija parte de la lápida que está al aire libre y que aparentemente es tan clara como un nombre, como una fecha.

¿Qué sucede con la contradicción? La contradicción profunda y vital, como es en este caso, nos comunica con el infinito. La contradicción fundamental —como la de la muerte, el sueño y el subconsciente— no tiene solución, por lo tanto es eterna. A diferencia de las contradicciones que podemos encontrar en el mundo del sol, nos plantea un diálogo eterno. Esto no quiere decir que sean contradicciones dramáticas. En ellas, sencillamente las cosas se dan fuera del tiempo, eternamente. Y lo que se da afuera del tiempo, contradictoriamente, o sea incomprensiblemente, es la esencia de la espiritualidad. En ese mundo vamos a encontrar nuestra espiritualidad de una manera que no se puede expresar directamente.

Vemos así que la autobiografía es un elemento integrador del ser humano. Y que el auténtico autobiógrafo no debe escribir para elogiarse ni para chismear, sino para salvarse de la muerte. ¿Cómo trata de salvarse? Escribiendo. Sabe o reconoce que gran parte de lo que escribe no se comprende, que él no se presenta como un proyecto cerrado, como un ser que se ha conocido a sí mismo totalmente. Se sabe incompleto e ignorante de muchos aspectos de sí mismo. Se sabe sorprendido por lo que ha hecho, y al mismo tiempo se sabe arrepentido. Porque también en el arrepentimiento está presente todo ese mundo subterráneo que nos desconcierta. Y así, en ese estado imperfecto, reconociéndose no ya como un ser que sabe todo y lo va a contar desde un punto de vista privilegiado, sino con la humildad del que sabe que no domina, que no se conoce a sí mismo ni nunca va a poder conocerse completamente, se conecta con el mundo subterráneo y desde allí sale a relucir una nueva lápida, que es el texto autobiográfico. Este texto se produce en el mundo del sol y de lo diurno, en el mundo de lo consciente. Pero ahora viene impregnado de todo ese universo profundo de la contradicción, de lo infinito espiritual.

¿Y qué pasa con el texto de la persona que se reconoce incompleta, que sabe que ha fallado y que se arrepiente de muchas cosas que ha hecho? Es un texto necesariamente incompleto. ¿Quién tiene el poder de completarlo? ¿Quién tiene la llave para convertir al autobiógrafo imperfecto que reconoce toda su oscuridad? ¿Quién tiene el poder de recoger eso?

Aquí aparece un tema de importancia en la autobiografía: el lector. Porque es él quien le va a dar la verdadera inmortalidad al autobiógrafo. El lector va a ser el constructor de la realidad de esa vida mediante un arma poderosísima que se llama interpretación. La hermenéutica, la interpretación que hace el lector del texto.

Entonces, esa vida empobrecida por el error, por el desconcierto, por esas fuerzas oscuras que acechan al hombre, florece en centenas y miles de interpretaciones. Y así, el autobiógrafo llega por medio de ese texto al lector, y a través de la multiplicidad llega a lo colectivo; y a través de lo colectivo, quizás también llegue a esa gran concepción del ser humano que es Dios. Tal vez el hermeneuta final del texto sea la suma de todos esos lectores, y el único que pueda hacer ese balance sea Dios.

Conferencia dada en la ciudad cordobesa de Río Tercero en mayo de 2001 y publicada en la revista La Intemperie, N° 24, de Córdoba, en septiembre de 2005.

LEYES DE UN SILENCIO

Arón pidió que su cuerpo fuera cremado y las cenizas esparcidas en torno del monumento que le había construido a Cloë. Cuando llegamos, advertimos que el terreno que quedó como propiedad familiar en torno del obelisco de más de setenta metros, después de las ventas apresuradas de Arón, era tan pequeño que no había espacio suficiente para esparcir las cenizas.

Antes de morir, hubo de imaginarse una ceremonia crepuscular, entre los olivares que sembró en su estancia, y que treinta años después prosperaban a pesar de que nadie los cuidaba desde mucho tiempo atrás. Suponía que sus cenizas sutiles se adherirían a las hojas o se infiltrarían en el suelo para alimentar las raíces y aparecer transubstanciadas en la pulpa de los frutos. Quería que su cuerpo se incorporase a la tierra y estaba convencido que de ese modo iba a cambiar el mundo. Pero en los tiempos de su entierro efectivo, a mediados de los sesenta, los olivos ya estaban vendidos, del otro lado del alambrado. La tarde era oscura, ventosa, y la luz se había quedado del otro lado de las nubes.

Nos reunimos, mi tío Juan María, el cuidador del monumento, una amiga de Juanito que se escondió en el coche y echaba temerosas miradas azules, y yo... además de Arón, que ya cabía en una caja cúbica de unos treinta centímetros de lado. Una vez que comprobamos que, por falta de espacio, resultaba imposible cumplir la voluntad póstuma del cenizado, todos dudamos largamente. El cuidador propuso subir hasta la cumbre del monumento y arrojarlas desde allí. Era el único poeta del grupo, sin duda, pero ya la ancianidad no le permitía caminar, y mucho menos subir los 241 escalones del monumento. Yo consulté el nivel de mi petaca y supe que tampoco podría hacerlo. El tarambana de Juan María pensó unos segundos y racionalizó:

—Es un disparate. Las cenizas van a caer en cualquier parte. Hasta nos pueden acusar de diseminar sustancias tóxicas. ¡A ver! —se dirigió al cuidador con un billete en la mano—. Cave un pozo de unos cincuenta centímetros. Mañana compre un olivo y plántelo en el pozo.

Cuando el cuidador empezó el trabajo, él se fue a charlar con su amiga. Yo me senté, alejado, mirando a contraluz la figura del viejo servidor canoso —todavía fiel y enamorado de Cloë— que se esforzaba con la pala. Tomé unos sorbos. Una vez que el cuidador hubo terminado su tarea con dificultad y sin ayuda, nos quedamos largo tiempo esperando que Juan María regresase. Lo tuve que llamar. Volvió de mala gana.

—Bueno. Ahora hay que poner las cenizas en el pozo.

—Ah, ¡no! Señor Juan María, con los difuntos no quiero tratos.

El cuidador se alejó ofendido y asustado. El sol estaba en las últimas, y las sombras se convirtieron en grandes manchas a las que apenas parecían adheridas los cuerpos. Juan María permaneció a cinco pasos del pozo y de la caja; me miró con calma. Mascullando quitó la tapa. El polvillo en reposo resplandeció en la penumbra acechante. Tomé un sorbo de la petaca y sin pen-

sarlo dos veces volqué las cenizas sobre el pozo, en el preciso instante en que se levantó una ráfaga. La mayor parte llegó al fondo, pero una cantidad apreciable se arremolinó en torno de mí, haciéndome toser cada vez más fuerte a medida que las partículas impalpables descendían por mis pulmones. Tomé dos largos tragos de la petaca, mientras una nube de retazos plateados se alejaba más allá del alambrado, hacia los olivos.

—¡Mirá cómo te has ensuciado! —exclamó Juan María, y fue a cubrir con diarios el asiento trasero de su coche.

Me llevó directamente a la estación de ómnibus, porque yo tenía que regresar a la capital para atenderla a Eligia en la clínica, y él quería irse con su amiga. En el baño de la estación me lavé las cenizas más evidentes, las que habían quedado encima de mis cejas y en mis manos. También pude sacudirme en parte las que habían quedado sobre mis pantalones y el blazer de gabardina gris oscura con cinturón (modelo que había copiado a Arón), pero muchas de las limaduras de lo que había sido un cuerpo se resistían a dejarme, principalmente las que se habían colado en mi cuello o se habían instalado en mis cabellos tiéndolos de canas. Durante las diez horas de viaje, en la penumbra del ómnibus, estuve metiéndome los dedos en las orejas, la nariz, la pechera y el cuello de la camisa, de manera que mi compañero de asiento se mudó prudentemente, convencido de que yo estaba ensarnado oapestado.

Publicado en la revista cordobesa El Banquete, N° 2, en 1998.

ELOGIO DE LA RESEÑA

En los tiempos de los medios de comunicación social, vale la pena distinguir entre crítica y reseña. La crítica se pertrecha con la mochila de la filosofía. Hoy, sus preocupaciones metodológicas y su despreocupación por las prácticas del arte están tan acentuadas, que han terminado por montar en ámbitos académicos su propia industria de la teoría, en torno a una función de análisis muy remotamente vinculada con las prácticas de arte. La crítica ya trabaja sin el combustible de textos y obras, o con sólo dosis homeopáticas de esta materia prima. Pero el aislamiento académico debería por lo menos resguardar la profundidad de los planteos. Sacar las terminologías críticas de su ámbito de publicaciones especializadas significa un cambio brusco en el plano de la recepción, cambio que modifica radicalmente los significados. Por su parte, la reseña es la hermanita pobre. Se pertrecha con la mochila de la comunicación. Esta función informativa es benéfica, la aleja de los peligros del solipsismo o de las jergas incomprensibles, la mantiene dentro de una ética del emisor-receptor.

Hoy casi nadie quiere practicar reseñas. Tanto académicos como periodistas culturales se montan a las jergonzas críticas, sin cuidarse del medio para el que escriben. Algunos artículos confeccionados con los vocabularios hegelia-

no, estructuralista, bourdiano, semiótico o lacaniano, y publicados en medios masivos han espantado más gente de los libros y las galerías de arte que todas las represiones anticulturales. Además, tales artículos comprometen —tergiversándolas— el prestigio de esas profundas corrientes de pensamiento, al enviar irresponsablemente mensajes codificados de una manera que sólo el gran público podrá descifrar poniendo de su parte una gran dosis de creatividad dubitativa.

Los veteranos recordamos lo que ocurrió en los años '60 con las teorías de Freud y su difusión en revistas femeninas. Hoy se pueden leer parrafadas pseudocríticas del tipo de: "... el estilo de E. hace crucial nuestra relación con la idea de paisaje como una de las alternativas posibles a un sistema de signos en implosión, condenados por su síndrome de autorreferencialidad".

En la reseña, creemos, está el medio que puede destrabar la crítica de su aislamiento académico. Consideramos pues a la reseña como una artesanía noble que no se apoya en prestigios sino en eficacias, que exige al que la practica con honestidad mucho talento para transmitir a grandes públicos mensajes complejos, sin distorsionarlos. Además, requiere la humildad de restringirse —*kenosis*, diría un teólogo— de la misma manera ejemplar que Dios se autolimita para permitir que exista la libertad.

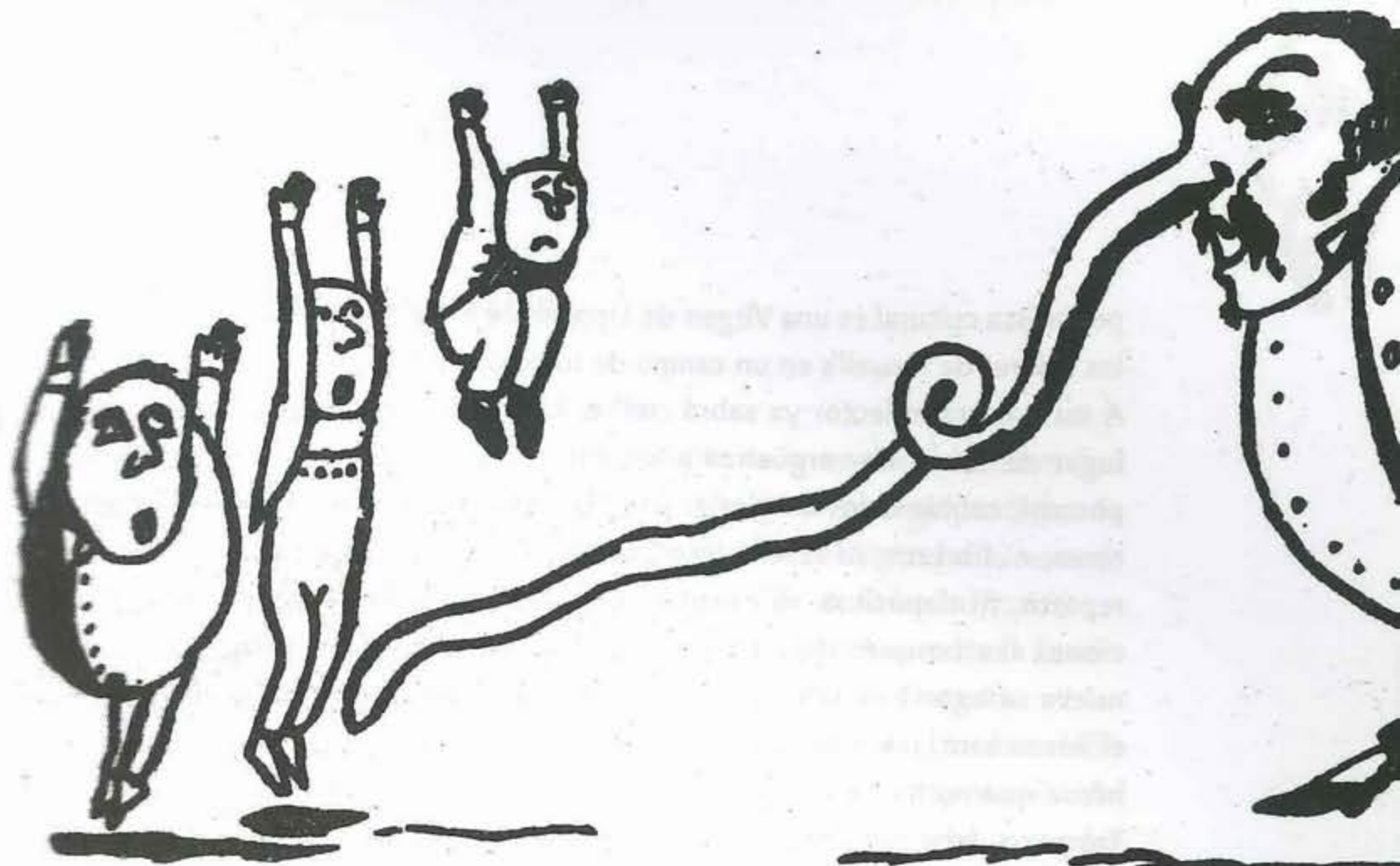
Publicado en el diario La Voz del Interior el 17 de diciembre de 1998.

LA SOLUCIÓN DE TODOS LOS PROBLEMAS DE LA LITERATURA ARGENTINA

Me contaron que en algunos diccionarios, enciclopedias y otros repertorios de escritores argentinos figuran libros que nunca existieron. Se filtraron: es imposible que los recopiladores verifiquen cada una de las obras que los autores se atribuyen.

Estos chismes me llegan por lo general con aire de rechazo moral. Sin embargo, creo que nos encontramos frente a la gran solución de los problemas de la literatura nacional.

Cada vez que hablo con un editor, en algún momento de la charla se pone la mano en la frente y exclama: "¡estoy hasta aquí de originales! Tengo un cuarto lleno. Todo el mundo escribe", con el mismo tono con que algunas maestras se quejan porque tienen muchos alumnos. Con demasiada frecuencia me encuentro con abogados, economistas, militares, políticos, profesoras de gimnasia, ex cualquier cosa, poetas de los de "amor" con "temblor", empresarios con éxito, argentinos que pelearon en la Guerra del Golfo (¿pero existió?), pintoras con casa en balneario paquete. A todos les brillan los ojos cuando ven la posibilidad de ser escritores. Lo sé muy bien porque yo mismo les escribí algunos de sus libros. El único que me no me pagó fue el empresario; pero la pintora gastó más —mucho más— en el cóctel de presenta-



ción que en su escritor fantasma. Nosotros, los fantasmas, tenemos que cuidarnos mucho si queremos seguir trabajando: te piden que describas en el libro cómo engañaron sin piedad a su rival, pero sienten pánico ante la más remota posibilidad de que se descubra que no son escritores.

Trato de disuadir a los escritores que no son escritores: les muestro las últimas liquidaciones de mi editor, las radiografías de mi columna, les hablo de que hay que dar la cara, de las burlas si las cosas salen mal, del ninguneo si las cosas salen bien. Todo en vano: quieren tener su libro. Nada los detiene. Dos hectáreas de bosque en Canadá, Misiones o Finlandia tiemblan ante la determinación de cada una de esas miradas. Las agujas de los pinos se erizan mientras alguien con influencias revisa su agenda soñando con una reseña en los diarios de gran tirada.

También hablo con los libreros: "demasiados títulos, dónde los voy a exhibir, y al mes siguiente otra oleada, no hay tiempo de comercializar bien ni de que funcione el boca a boca." En la redacción del diario para el cual trabajo hay un ropero lleno de libros que esperan ser comentados en las cada vez menos páginas dedicadas a la cultura. Detrás de cada uno de esos ejemplares acecha una persona habitualmente amable, hasta inteligente quizá, que se convertirá en una arpía de persecución personal si no le publican la reseña.

No hablemos de reseñas desfavorables, porque eso casi no existe en la Argentina. Como buen país mafioso, la más leve insinuación de que después de la página cuatro el libro sufre una operación alquímica que lo transforma en plomo, la sospecha de que el autor no es un genio total, la falta de convicción de que esa pueda no ser una de las cumbres de las letras nacionales, son todas excelentes razones para que el autor llame al secretario de redacción y le cuente que a su periodista cultural lo vieron la otra tarde salir de un cabaret. La corte es la antesala de la mafia. A cada mes que pasa, estos enemigos se van sumando. Muchos se conocen entre sí y van estrechando redes y combinando operaciones cada vez más complejas y sutiles. En pocos años, el

periodista cultural es una Virgen de Lippi entre los gladiadores, una cebra con los colores de Newell's en un campo de toros carnívoros.

A esta altura el lector ya sabrá cuál es la gran solución que propongo. En lugar de cubrir de vergüenza a los autores que se inventan algún librito por ahí, cubrámoslos de gloria. Son buenas almas que no atormentan editores, ni libreros, ni reseñadores. Sus ficciones no atiborran camiones de reparto, ni depósitos, ni estantes de librería. Gracias a sus pacíficas ficciones los bosques del mundo respiran aliviados. Hemos llegado a una nueva categoría de héroe, tan en onda con la historia de su tiempo como el héroe kantiano lo estaba con el romanticismo por venir: hoy tenemos el héroe que no ha hecho nada.

Tampoco debemos despreciar los méritos específicamente literarios de su trabajo. Está la idea de coherencia. La profesora de gimnasia no puede atribuirse *Cómo ganar una fortuna en tres meses* (a costa de no pagar a los escritores). Eso queda para empresarios y editores. No, ella está en el negocio de perder; tiene que inventarse algo del estilo *Cómo perder todo en tres meses*. Los

lacanianos son expertos titulando. Una obra maestra sería *Delirio, comunicación y simultaneidad*, en la que el primer término pone el paroxismo, el segundo la nota intelectual actualizada y el tercero el misterio que nos hace abrir el librito: nos encontraríamos con un estudio acerca de los efectos de la televisión en unos chicos, observados primero aisladamente y después en grupo. Otras obras maestras que nunca fueron escritas: *La expropiación fluida de la intimidad*, *Orificios y equilibrio*. Los sociólogos tampoco lo hacen mal: *Asco: la mancha en el fondo de las sociedades impotentes*. Recién se han sumado también los estetas: *La tecnología del Assemblage como expresión de la différence*, o *El Cyborg en la representación del infinito*. Frente al refrito, el plagio, el afano —o como dicen ahora, la “apropiación”—, propongo el libro nunca escrito. Habrá que hacer

algunos ajustes en el campo literario. Dar becas y premios por no haber escrito un libro. Si se tienen en cuenta las horas que se ahorrarán editores, reseñadores, libreros y lectores, podría instituirse algún derecho de noautor, estimado por la DGI sobre la base de horas ahorradas por esas categorías más expuestas al diluvio de las letras.

Publicado en el diario Página/12 el 28 de enero de 2001.

EL DECÁLOGO DE LA MALA CRÍTICA

Yo había preparado un speech sobre la función crítica del escándalo y había consultado un poco de bibliografía sobre la función del cuerpo en el escándalo en los cínicos griegos; y la función de la palabra en los santos; y la función de la denuncia; y otras cosas... Pero no voy a hablar de nada de eso por-



que me han ocurrido acontecimientos en La Cumbre con los cuales he quedado comprometido y de los cuales tengo que dar testimonio.

Estaba paseando ayer, y aunque ya he pasado hace tiempo la mitad del camino de mi vida, se me apareció la sombra de Sainte-Beuve —el crítico contra el cual escribió Marcel Proust, un crítico que quería competir con Balzac y Flaubert—, y me tomó de la mano, y aunque no me metió en una selva oscura, me metió en un potrerito con bastantes espinas, y me encontré en el primer círculo del infierno con un grupo de señores que tenían a su lado una pila de suplementos literarios. Lloraban, gemían, pataleaban.

—¿Qué les pasa a ustedes? —pregunté.

—Estamos condenados, Jorgito. Nos han condenado a leer suplementos culturales.

—No es tan grave —dije—, yo los escribo. Y a veces también los leo.

—Sí —me dicen—, pero el problema en este infierno es que leemos los suplementos pero no nos dejan leer los libros.

—¡Qué horror! —dije, y me escapé.

Mientras me escapaba, veía que algunos verdaderamente sufrían. Pero otros condenados estaban contentos con leer sólo los suplementos; y no sólo estaban contentos, sino que incluso se les reunía gente alrededor y les hablaban de literatura y los escuchaban muy atentamente.

Caí al segundo círculo. Había un crítico dando una conferencia mientras los condenados lo escuchaban y proferían un ruido que no se sabía si era un gemido o un bostezo.

—¡Desgraciados! —les dije— ¿Qué les pasa?

—Estamos condenados, Jorgito.

—¿Y a qué están condenados?

—Estamos condenados a esperar que este hombre diga un concepto claro. Pero el organizador de este mundo atroz, el Dios de la Mala Crítica, nos ha prometido que cuando pesquemos un concepto claro en este hombre, vamos a quedar liberados.

Por eso gemían pero no lloraban ni gritaban. Yo me fui horrorizado porque comprendí en seguida, aunque ellos no lo supiesen, que la condena era eterna. Caí al tercer círculo. Había unos señores con unos libritos y unas reseñas al lado. Todos apesadumbrados, terriblemente tristes.

—¿Y a ustedes, condenados, qué les pasa?

—Ah —me dicen—, somos los escritores.

—¿Y a qué los han condenado?

—Nos han condenado a que encontremos alguna relación entre nuestros libros y las críticas que se publicaron. Cuando la encontremos, seremos liberados. Otros condenados a eternidad.

Salí rajando, y entonces mi guía me llevó frente al Dios de la Mala Crítica.





Y el Dios me habló. No sé por qué me eligió a mí.

—Hace cinco años —me dijo el Dios de la Mala Crítica—, en un diarucho de los Estados Unidos, se publicó el decálogo de la buena crítica. Por suerte, mis súbditos, los medios de prensa, no le han dado ninguna difusión a ese decálogo, de manera que no ha tenido ninguna trascendencia. Pero a mí, de todas maneras, me ha dado mucho que pensar, me he dado cuenta de que, a pesar de que somos vencedores, mi reino no está regido por normas claras todavía. Cada uno de mis súbditos, con mucho talento y mucha capacidad, se las arregla bastante bien para que impere la mala crítica. Pero me parece que ha llegado el momento de que reciban las Tablas de la Mala Crítica. Por supuesto —me dijo—, vos vas a ser mi profeta.

Y aquí estoy, con los mandamientos de la Mala Crítica y el mandato de transmitírsele al mundo, con la convicción de que mi mensaje no va a ser esta vez provinciano sino que va a ser nacional y universal. Y no solamente creo que la mala crítica se ha practicado y se practica sino que se practicará hasta la consumación de los tiempos. Así que empecemos con el decálogo.

1. De un libro sólo se habla para explicarle al autor cómo debiera haberlo escrito. Privilegiar siempre lo negativo.
2. La crítica es el espacio ideal para ajustar cuentas con ese otro crítico al que invitaron al congreso en Acapulco en vez de invitarme a mí. Los escritores son piezas de ajedrez en ese juego. Los escritores de mi rival son una porquería; los míos, unos genios. Cualquier encono o teoría literaria o política sirve para dividir la literatura argentina.
3. No informar nunca al lector. Aburrirlo siempre. No analizar nada.
4. Los cheques se leen, los libros se hojean. No caer en el error de creer que un libro puede portar ideas y expresar tendencias. No descubrirlas, no sintetizarlas, no comunicarlas.
5. Publicar reseñas incomprensiblemente memorables. Si alguien se acuerda del libro que quiero reseñar, es problema de él. Yo me acuerdo de Susana Giménez gritando "shock"; la marca de jabón qué me importa. (Y lavarme, menos).
6. Dejar siempre en el tintero estupideces como a qué género pertenece el libro, qué calidad tiene, a qué público se dirige, y si es o no aburrido.
7. No hacer crítica si se pueden hacer entrevistas, pastillitas con chimentos, contar cuál es el vicio del escritor o publicar alguna foto.
8. No olvidar que siempre el chiste triunfa sobre la verdad, que todo puede ser dicho con conventillera malignidad.
9. La imparcialidad es la mejor excusa para no decir nada. La neutralidad será el disfraz de tu nulidad.
10. Aceptar todas las invitaciones de las grandes editoriales porque este rebusque de crítico me sirve sólo hasta que publique mi libro. Entonces, van a ver esos escritores pelandrunes lo que es literatura en serio.

LA LOCA NO SE RINDE

La actitud lírica en los tiempos del mercado

La actitud lírica, que es una de las posibilidades de la existencia del hombre —Goethe la llamaba "especie natural"—, ha sido duramente golpeada por la reciente metástasis de los mercados. Se pretende en estas líneas hacer un análisis de esa posibilidad y de los embates que recibe desde la cuantificación. UNA ALEACIÓN ESTABLE. Lo lírico (¡vamos Kayser, todavía!) nace de la fusión del sujeto y el objeto. Esta unidad se nos presenta como uno de los senderos existenciales unificadores del ser, junto con la religiosidad, la comunión con el mundo, la idiotez, los estados alterados (vinculados en una relación inversa en la que el ensanchamiento de algunos de estos caminos, como las alteraciones artificiales o la idiotez, revela la desaparición de otros, como el misticismo y lo lírico)... El hombre apeló a estas vías para superar sus dos encrucijadas filosóficas, el escepticismo sofístico y la conciencia desventurada moderna, en las cuales no se reconoce a sí mismo como unidad. Estas crisis han sido multiplicadas hasta lo laberíntico por el mercado. Las cuantificaciones caprichosas (inflación, alzas inexplicables, valores que se esconden en la bilingüe jerga económica o en el bosque de los papeles bancarios y bursátiles) que desde la economía de hoy invaden la vida cotidiana, generaron contraactitudes que fraccionan y degradan las prácticas unificadoras como el trabajo, el símbolo y la comunicación, e ignoran —que es la manera posmoderna de destruir— las actitudes correspondientes: dramática, lírica y épica... La instauración de un código global que sólo permite pensar en un sujeto cuantificador y en un objeto cuantificado, ha sido una de las condiciones de base para la metástasis del mercado y sus estructuras socioeconómicas. Vale el lugar común: en la medida en que la actitud lírica no es completamente formulable (*Quand je vous livre mon poème/ Mon cœur ne le reconnaît plus*, Sully Prudhomme —"Cuando os libro mi poema/ Mi corazón ya no lo reconoce"—), tampoco es completamente mercantilizable: no admite cifras (como ocurre con todo lo nuclearmente humano que está en potencia). Su producto, el texto original, es despreciable (como todo lo nuclearmente humano en soledad), en tanto que la industria de la cultura no le agregue precio... En la plástica, el panorama es distinto: el creador se encuentra al fin del proceso de creación con un objeto positivo, no con una desprotegida propuesta de texto. El intento de algunos movimientos plásticos contemporáneos por alejar a sus creaciones de la apropiación —ideando *happenings*, *performances*, arte conceptual—, no consiguió su propósito, probablemente porque lo visual (por más que quiera liberarse del objeto) siempre encuentra hoy una cotización y un prestigio a través de las filmaciones. El hombre posmoderno acepta ser despojado de su historia y su memoria, pero no de su videograbadora.

El acto sin distancias

La fusión del sujeto y el objeto no tiene, en el plano de lo lírico, un antes en

Publicado en el diario La Voz del Interior el 5 de septiembre de 2002.

que ambos términos estuviesen separados. Esta fusión se realiza en el mismo momento de la concepción del tema lírico —el amor, la muerte, lo divino, la solidaridad y la melancolía, inseparablemente plegados uno sobre otro— y por lo tanto el deseo lírico nace y renace como vivencia permanentemente actualizada, sin distancia que lo separe del objeto. Por su misma naturaleza, lo lírico perturba las estructuras cuantificadoras, que necesitan de un deseo permanentemente alejado de la vivencia para mantener el impulso del consumo infinito, cuyo apetito dorado sólo se saciará cuando el deseo nunca encuentre el objeto, cuando todos entreguen todo por nada, porque la distancia a la que se han colocado los objetos del deseo será también infinita. La falta de distancia entre el deseo y su objeto ha sido el arma más eficaz —empleada por el romanticismo, el surrealismo y el movimiento *hippie*— para contrarrestar la cuantificación injustificada. El proyecto del arqueocapitalismo de alejar y poner en competencia el trabajo contra el amor (sustituido por las obligaciones civiles), la muerte (sustituida por la inmortal renovación de las ventas), la solidaridad espontánea (sustituida por los impuestos compulsivos) y la melancolía (sustituida por la depresión patológica) no es deseable porque aleja constantemente lo deseado. Ya hizo el mismo intento el stalinismo en este siglo... La fusión lírica es lo único que la tecnología no puede lograr: las distancias mínimas de la TV, el video o la realidad virtual, con sus enanitos que simulan solidaridad (¡Buenos días, señor Adorno!), no engañan a nadie: la imagen no es la vivencia.

Excursus goetheano

Desde el teleteatro hasta la poesía de señoras, pasando por varias filosofías oficiales y contestatarias, se asocia a lo lírico con el elitismo o la irracionalidad. La vacuna es Goethe. El pensador alemán se opuso al individualismo en arte, aun antes de que Schlegel concibiese el Yo absoluto de la irracionalidad romántica. La lírica goetheana nace de una especie particular de saber: “como investigador, coleccionista, funcionario —escribe Trunz— (Goethe) necesitaba inteligencia y voluntad, conocimiento práctico del mundo y forma convencional. Sin embargo, podía dejar de pronto todo detrás y olvidarlo a cambio de la plenitud de un instante, y así surgían poesías de la más pura aleación lírica. Pero la voz que en ellas habla es equivalente a la voz de una sabiduría”. Para precisar la naturaleza de ese saber, conviene recordar a Löwith, que destaca dos puntales del pensamiento goetheano: primero, el carácter autónomo y creador del sentimiento lírico está referido a la obra colectiva (la catedral “bárbara” de Estrasburgo, el estilo gótico y la canción popular), no a un yo panteísta y absoluto. Tanto el artista como el crítico que hay en Goethe vibran en afinidad con el azar y las obras colectivas: “He recogido lo que hallaba a mi puerta. ¿Quién soy? Mi obra es la de un ser colectivo que lleva este nombre: Goethe”. Segundo, lo lírico se reconoce en una Naturaleza (en su caso, el Mediterráneo), que representa, en la visión goetheana, el hacer y el padecer del hombre en una unidad perceptible: “al unísono, el hombre capta



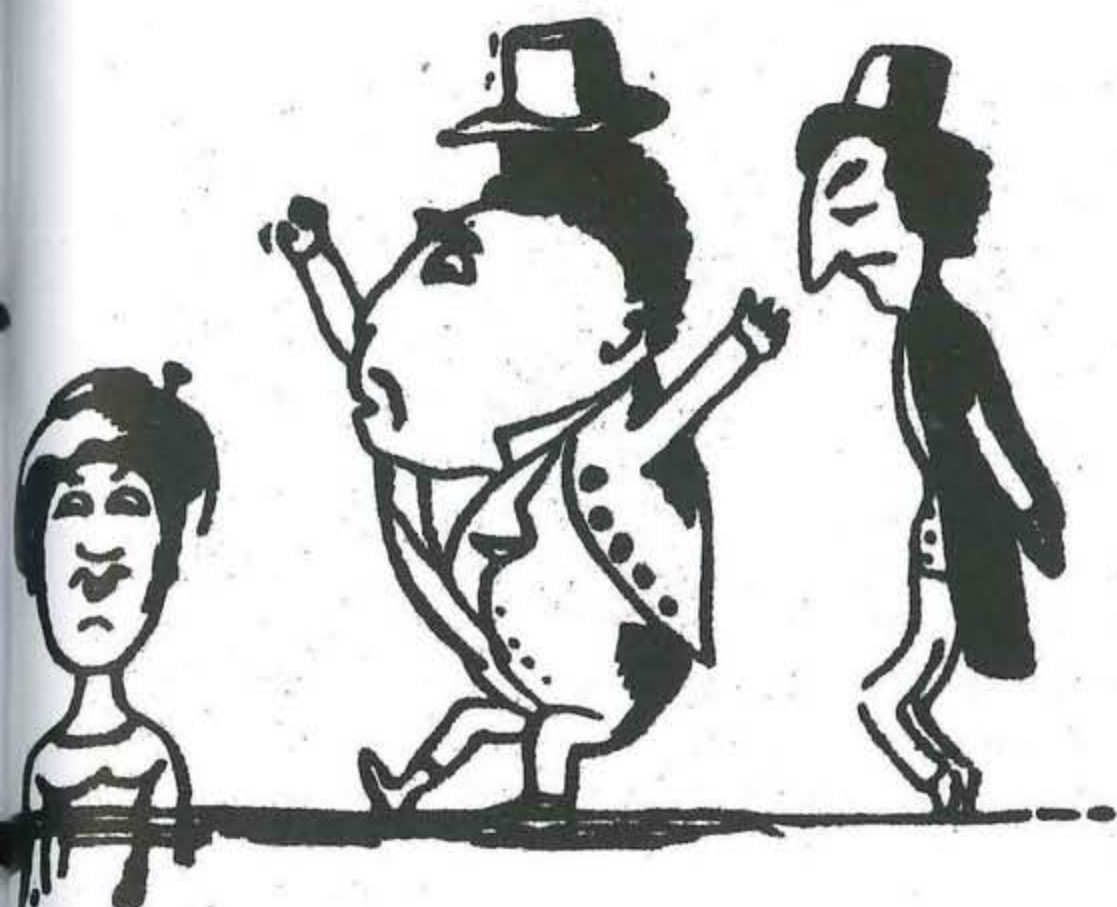
al mundo desde sí mismo, y a sí mismo desde el mundo...”. Sin embargo, hoy es obvio que para que el mundo nos haga perceptible nuestra unidad, no puede presentarse fragmentado y abrumado por la arquitectura utilitaria y la especulación inmobiliaria: los “un amb. vdo. c/fac. bño. kitch”. Son el espacio de Rascolnicof, no el de Píndaro. Se nos reserva la identidad para las vacaciones, siempre que elijamos un lugar apartado.

En la autopista, la soledad de la lira y la guitarra eléctrica

Lo lírico prescinde de las relaciones sociales, es autosuficiente, se emite y recibe desde la soledad, su deconstrucción es un silencio cargado de significados negativos: lo lírico no pretende que el amor se resuelva en sexo, no pretende que la muerte se esconda en el consumo eterno, no pretende que la melancolía se disperse en el turismo. La palabra que pronuncia lo lírico sólo puede palpar los alrededores de su propio núcleo, puesto que la actitud lírica renuncia a lo positivo, nace en el límite del silencio y el grito... Quizá por ello, hoy se lanzan desafíos líricos desde algunos sectores de la balada musical popular, en los que valen sobre todo la textura individual del grito y el acto que ignora todas las sistematizaciones. La autosuficiencia felizmente egoísta de lo lírico prescinde, como las exhortaciones más auténticas de los baladistas, de los deberes exteriores, atrayendo sobre sí todas las descalificaciones del sistema: debilidad, afeminamiento, marginalidad, irrealidad, autoerotismo, improductividad, incomprendibilidad. También prescinde de la tecnología: nunca lo lírico estuvo tan solo como en nuestros tiempos de la informática. Mientras el científico o el novelista recibe en autopista los registros de todo lo que pueda interesarle, lo lírico permanece fuera de la PC, en una ignorancia fundadora —otra vez la barbarie fecunda en los límites del imperio—, en la que alienta la solución de la crisis cínica de nuestro tiempo: cambiar el gesto por la actitud.

El grafito domado y el fax-caricia

El grafitismo nació como una protesta burlona contra la arquitectura racio-



nal, resignado a ser efímero y tenuemente clandestino, víctima del detergente, la limpieza y los edictos municipales. Tanto en su vertiente plástica como literaria, puso en evidencia las dificultades que el ámbito urbano ofrece a los intentos de proyección lírica y la imposibilidad de recibir de este medio un retorno unificador. Si la copla rural nos sumergía en un mundo de succulenta sensualidad trascendente: "Dios te conserve tan linda/ guampita de caracol/ espuma de pollo gordo/ y florcita de mistol", su descendiente, el grafito ciudadano, se abona a un sexo de ganancias tan inmediatas como la arquitectura sobre la que está escrito, en un pastiche de copla y burdel: "Muchachita/ Muchachita corazón de albahaca/ Si no me prestás el de hacer pis/ Préstame el de hacer caca". O expresa la sofocación de lo lírico en la ciudad de hoy, en una declaración en la que la intertextualidad con Neruda sirve sólo para enterrar sus palabras: "Me gustas cuando callas porque cierras la boca"... El grafito de la lírica frustrada es característico de la ciudad racional: sin embargo, en las villas miseria casi no se los ve: las paredes de un rancho urbano no admiten ironía, porque su sentido ya es desmesurado. Además, la ironía del grafito que llora con humor por la lírica perdida requiere soportes adecuados, como la lisura de los mármoles oficiales, la tersura de lo pulido, los diseños relamidos de los dos mil dólares el metro cuadrado, superficies que valga la pena estropear. En la villa miseria, la alternancia (tan del gusto de los arquitectos posmo) de materiales de construcción cambia de sentido. Los yesos, mármoles y granitos que "recubren" se transforman en cartón corrugado, ladrillo desnudo, latas acanaladas —todos reacios a la pintada— en un juego de texturas en el que las teorías sesentistas sobre el arte pobre y el arte matérico —elaboradas en un momento opíparo del primer mundo— llegan a su sarcástica verdad definitiva en el último infierno de fines del milenio... Pero al grafitismo le quedó un ámbito de supervivencia: a partir de mediados de los ochenta aparece en la ciudad racional un nuevo grafitismo, muchas veces separado de las paredes, comercializado por especialistas y circunscripto a pasacalles, que ahorran el gasto de detergente, el enojo de propietarios y las iras de los concejales. La estrategia de estos "gra-

fitos domados" es la del marketing. Como los productos comerciales, estos nuevos grafitos repiten siempre los mismos *slogans*: "Te quiero", o algún audaz "Me tenés loco", colocados bien visiblemente, frente a la ventana o la puerta del único destinatario. Lo colectivo está presente, pero no como una incitación a la creación, sino como una represión del ridículo. Se advierte en estos *slogans* el pavor a la expresión personalizada. Sólo conservan, como única señal, apenas individualizadora, un nombre sin apellido. Curiosamente, los grafitos originales no aparecen casi nunca firmados: sus autores están en sus textos y su público es universal y azaroso. En el nuevo grafito, la pobreza de la oferta textual es definitivamente banalizada por la tibia identificación del nombre de pila. Si los "te quiero" se mantuviesen en el anonimato, el misterio aportaría su cuota motivadora para la amada y los pasantes, pero aquí está todo explícito: a veces, los grafitos domados llevan fecha, como un telegrama o un fax, para que no queden confusiones de tiempo en el pasavolante clip del amor contemporáneo.... Algo similar ocurre con el "fax-caricia", que está desplazando a las cartas de amor: resuelto por el ejecutivo viajero con un lacónico "Estoy bien, te quiero" al final de un texto de negocios o de indicaciones prácticas, pasa por los ojos de toda la oficina antes de llegar a destino, y a veces es la mismísima secretaria la encargada de transmitírselo a la esposa. Fin de todas las actitudes, salvo la de mostrarse fugazmente con el gesto más opaco.

Dentro de ti, donde tú no sabes

El núcleo de lo lírico permanece ajeno al tiempo y la contradicción. Desde su excentricidad, destruye la lógica, la gramática, las racionalidades, puesto que en su carácter de actualización primaria no se revela totalmente a las sistematizaciones dialécticas. Esta cualidad inasible sólo permite que los sistemas lo reconozcan por su capacidad de reventar todo el paquete, con PC y televisor incluidos. Esta es una característica muy tenaz de lo lírico, precisamente porque no tiene la intención de reventar nada ni de transgredir, y mucho menos de dominar o valer. Lo lírico es, por principio, incomprensible para las culturas de la mediatización. De esta manera, se mantiene hermético a cualquier intento de interconexión, hermético a los precios. Se presenta como una metarracionalidad autosuficiente que se resiste a ser envuelta por las irracionalidades de la razón ideológica. La lírica nunca se fió de la historia, la sociedad, el progreso o la cultura.

Ni repetible ni reproducible

Por las características mencionadas en el párrafo anterior, el núcleo de lo lírico asegura, en su campo, la imposibilidad de repetir o reproducir. De esta manera elude el síntoma neurótico y asegura su autenticidad, que a diferencia del aura de Benjamin, se realiza fuera de la historia y por lo tanto está a salvo de las objetivaciones cuantificadoras de Christie's y Sotheby's. El campo de la actitud lírica posee una intensidad cambiante e inagotable; no hay

alambrado que lo haya delimitado. A Gottfried Benn debemos el concepto de "artisticidad", y sería fecundo estudiar los vínculos entre ésta y la "actitud lírica" de Kayser. Escribe Benn: "En verdad, es una idea nuclear de enorme honestidad: la artisticidad es el intento de fundar —por medio de la lujuria creadora— una nueva trascendencia contra el nihilismo de los valores. Desde este punto de vista, la artisticidad sitia toda la problemática del expresionismo, la abstracción, lo antihumanístico, lo ateo, lo antihistórico, lo cíclico, el hombre vaciado".

Una oferta sin mercado

Lo lírico se enuncia como una oferta elevada al azar, sin expectativas de recepción. Elude la relación yo-tú y la comunicación de masas. Es una oferta sin condiciones, señalada por la disposición y no por la cantidad, una oferta que en lugar de someterse a la demanda, se presenta ante la libertad. Su interlocutor es la Musa, pero como dice Richard Wilbur, citado por Benn: "la Musa es elegida para disimular el hecho de que las poesías no están dirigidas a nadie"... Esta cualidad azarosa es tan intensa que lo lírico no soporta el recitado ni otras formas de representación directa que permitirían su ingreso al espectáculo, la cantidad y el mercado. Por un lado, el destino azaroso de la oferta lírica plantea al emisor el no saber nada sobre el receptor, ignorancia que lo coloca en un horizonte de tolerancia absoluta. Por el otro, la igualación entre sí tanto de los mensajes emitidos (lo azaroso impide jerarquizarlos) como de los receptores (lo azaroso universaliza reactualizando permanentemente: nada más releído que lo lírico, siempre nuevo). La actitud lírica se revela entonces como uno de los soportes más tenaces y descuidados de la libertad.

Trabajo presentado en las III Jornadas de Literatura: Creación y Conocimiento desde la Cultura Pop. Encuentro docente estudiantil. Universidad Nacional de Córdoba, 28 y 29 de septiembre de 1995.



HENRY MOORE. ESCULTURA DE UN GENIO

Si recordamos la escultura que más nos gusta —cualquiera que sea— en su emplazamiento habitual, y después la imaginamos encerrada en un cuarto que apenas la pueda contener, comprenderemos fácilmente que estas obras no se componen solamente de la materia que las constituye, sino también del espacio que las rodea. La gran obsesión del escultor inglés Henry Moore, que murió el 4 de septiembre de este año, fue precisamente combinar e integrar la materia de sus esculturas con el espacio, logrando una unidad esencial. Su recurso más original fue, como todas las cosas geniales, de una sencillez asombrosa: el agujero.

Moore nació en 1898 en Yorkshire, y estudió artes gracias a una beca para heridos, puesto que había sobrevivido a las consecuencias de los gases letales durante la Primera Guerra Mundial. Sus primeras obras demuestran interés por el arte primitivo, principalmente la escultura azteca. Sus sólidos primeros trabajos despertaron en él, para siempre, el gusto por las figuras femeninas yacentes, poderosas, dueñas de las curvas, la sensualidad y la vida. Pero los rígidos moldes de las esculturas de Chichén Itzá en las que se había inspirado lo dejaron prontamente insatisfecho porque no le daban la impresión de vida que buscaba. Dejó de lado entonces las líneas rectas; las masas de sus obras se hicieron sinuosas, orgánicas, surgieron las generosas formas de los primitivos ídolos de la fecundidad tensionadas por el hueso interior e inmovible: "Una de las cosas que quiero de mis obras es la fuerza de la vitalidad; que den la sensación de que la forma se genera por un impulso interior, algo que presiona desde dentro... Por eso me intereso tanto por los huesos como por los músculos", declaró a Warren Forman en 1960.

Pero el gran hallazgo para lograr su estilo fue la abertura, el túnel, el agujero que relaciona las caras opuestas de la masa hasta que nadie pueda decir qué es anterior y qué es posterior. En 1931 el director de las colecciones nacionales británicas, J.B. Manson, declaró que Moore tendría que pasar sobre su cadáver para entrar en un museo. Por supuesto, también se afirmó que era inmoral. Uno de sus criados, en el refugio del artista en Much Hadham, en Hertfordshire, decía: "Pobre Mr. Moore, todo el día dale que dale martillando en su jardín, y al final ¿qué consigue?: agujeros, agujeros, agujeros". Sin embargo, gracias a estos agujeros, agujeros, agujeros, Moore logró que sus obras se comunicasen consigo mismas en un abanico de direcciones que entran y salen generando una unidad indisoluble con el espacio. Las esculturas de Moore no necesitan de los museos, demuestran amorosamente el "cuartito" que las contiene incorporando el espacio y entregándose al mismo tiempo a él. De esta manera aparece en su obra otro elemento fundamental: la naturaleza. Casi no se puede concebir una escultura de Moore sin grandes cantidades de espacio, aire libre, parques, luz natural. Así es su arte, único y enorme.

Publicado en La Revista, Buenos Aires, el 29 de septiembre de 1986.

JEAN-MICHEL BASQUIAT. EL GENIO NEGRO EN LA DÉCADA BLANCA

Era mitad haitiano y mitad puertorriqueño, pero esos son detalles del Tercer Mundo. Para el crítico Robert Hughes, de la revista *Time*, Jean Michel Basquiat “era negro”, y para todo el mundillo de críticos frívolos, bohemia con drogas y cotizaciones de arte ascendentes de la Nueva York de los '70, si era negro tenía que valer por ser salvaje, por ser ingenuo, por ser autodestructivo.

No importa si la realidad no se ajusta completamente al prejuicio. Ya el prejuicio se encargará de corregir la realidad. Basquiat nació en 1960, pertenecía a una familia de clase media alta, su padre vivía de rentas inmobiliarias en Brooklyn y llevaba en Mercedes al pequeño Jean Michel a la escuela privada en que se educó. Su madre era una mujer culta y sensible que llevaba a su hijo desde niño a los museos. Así conoció la obra de Picasso.

El filme que le dedicó su amigo Julián Schnabel, famoso artista plástico y debutante como director en esta película, tiene un reparto de lujo: Jeffrey Wright es Basquiat, David Bowie es Warhol, Denis Hopper es el marchand Shafrazi y Gary Oldman el propio Schnabel. Una escena muestra a Basquiat con su madre frente al *Guernica*, la famosa obra que (mientras vivió el dictador Francisco Franco) Picasso depositó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con el encargo expreso de que fuera a España cuando Franco muriese.

Jean Michel mira intensamente las imágenes de destrucción provocada por la aviación nazi en un pueblo vasco. En los tiempos previos a la Segunda Guerra Mundial, la barbarie no era ingenua, usaba la mejor tecnología de la civilización y en vez de ser autodestructiva se encarnizaba con los inocentes del mundo. El pequeño queda fascinado por las imágenes de Picasso y mientras las observa una corona surge de su cabeza. El arte sería a partir de entonces su vida; la autodestrucción, su destino.

Las primeras duras pruebas aparecieron temprano: la madre enloqueció y tuvo que ser internada en una institución por el resto de su vida. Jean -Michel se llevaba mal con su padre y prefería vagabundear por la ciudad enorme, más como un solitario que como un pandillero.

Comienza la década del '70 y el destino interviene otra vez, ahora bajo la forma de un inocente invento tecnológico: la pintura en aerosol. Provisto de algunos envases, Basquiat empieza a borrar los vagones del subterráneo. Las condiciones no son exactamente iguales a la de la escuela de arte a la que había asistido brevemente. Era necesario dibujar volando, no había tiempo para detalles antes de que



el vagón partiera raudamente o llegara la Policía, si se pintaba el interior. Un arte que no permitía titubeos: apenas unos instantes para demostrar que uno tenía lo que hay que tener: fuerza para seguir viviendo. Los pocos colores se borrarían y distribuían sin cuidar que coincidiesen con el dibujo. A veces Basquiat corría a la par del vagón para terminar su obra, que se perdía en los laberínticos intestinos de la ciudad. Rara vez volvía a verla.

Toda esa primera etapa de su arte fue víctima del detergente y la limpieza. Si apareciese un vagón pintado por Basquiat antes del '76, hoy valdría millones, pero todo fue cuidadosamente lavado por la Municipalidad de Nueva York en honor de la propiedad pública.

Este arte apurado le enseñó a usar los vacíos con tanta eficacia como los otros elementos de su pintura. También empleaba frases ácidas, de un humor frío y desencantado, que unían lo gráfico y lo pictórico. Firmaba “Samo”, contracción de *same old shit* (la mierda de siempre). A veces, la firma era también una declaración de principios: “La mierda de siempre como antídoto contra la nueva ola de mierda”, tal cual apareció en Prince Street, a pocos metros de donde vivía el prestigioso crítico del *Time* que lo despreció y siguió escribiendo sobre él en un tono perdonavidas, aun después de la muerte del joven Basquiat: “Fue absurdamente sobrevalorado por los marchands, coleccionistas, críticos y, no menos, por él mismo; esto se debió a que Basquiat era negro: la monocromática industria del último arte estadounidense sintió la necesidad de actualizarse con un toque primitivo”.

El que no dejó pasar la oportunidad fue Andy Warhol, el mismo cotizado artista gracias a sus contactos con la alta sociedad y los periodistas, productor de iconos de nuestro tiempo que reproducen imágenes en serie bastante aburridas, pero para las cuales Warhol supo encontrar las palabras claves que legitimaban sus pininos: “posmodernidad”, “arte de reproducción de imágenes”, “era de los medios de comunicación”. Además de los contactos y la labia, Warhol tenía un instinto infalible respecto del dinero: sabía hacer

dinero con nada, por ejemplo, con un negrito de la calle. La alta sociedad lo reverenciaba por esta facultad que —según los valores de esa clase social— era una prueba indiscutible de talento.

Andy ya había convertido en discos de platino a conjuntos de rock ignotos, con sólo agregarles una rubia, como ocurrió con Velvet Underground, al cual Warhol sumó como vocalista a Nico, una de las actrices de sus indigestos “filmes de arte” de ocho horas.

Warhol llevó a Basquiat a su casa y a su taller (la legendaria Factory había cerrado en 1968), en donde reproducía sus ideas sobre artes plásticas, publicidad, periodismo, cine, rock y polí-

tica; pero por sobre todo, donde producía dinero. El adolescente Jean-Michel aceptó todo el paquete. Warhol fue adoptado como padre suplente, y junto con él también fueron escuchados los consejos respecto del arte, el dinero y la fama. Warhol lo puso en circulación. Después le aplicó su tema favorito: "Triunfa quince minutos y revienta". Pero no lo mató. Lo que mató a Basquiat fue, sin duda, la droga.

Basquiat no supo elegir ni a sus amigos ni a sus representantes. Además de Warhol, su otro mentor fue Henry Geldzahler, escritor fracasado que se ganaba la vida cobrando comisiones por presentar artistas jóvenes a los coleccionistas que soñaban con ganancias fabulosas por medio de un talento todavía desconocido. Su primera representante, Annina Nosei, "le tuvo encerrado en el sótano de su galería pintando cuadros, que ella vendía antes de que estuviesen secos, y algunas veces antes de que estuviesen acabados". Su sucesor fue un ruin perturbado mental iraní llamado Tony Shafrazi, que diez años antes había cometido un acto vandálico contra el *Guernica* de Picasso pintando sobre el cuadro: "Matar todas las mentiras". Los administradores del museo no presentaron ninguna denuncia y Shafrazi se convirtió en uno de los héroes culturales del minuto. Su acto le sirvió de recomendación para actuar como el marchand más entendido en el nuevo arte del momento: los graffitis. Habían nacido los salvajes urbanos vandálicos de la década blanca, y su primera acción era tratar de conseguir buen dinero. Los altos círculos artísticos estaban conmovidos.

El segundo paso consistió en conseguir droga. Basquiat se convirtió en un adicto que daba volteretas por un mundo sin redes de seguridad. Quedó a merced de todos. Su única defensa era huir de todos: nadie pudo retenerlo a su lado algunos días: su biografía se convirtió en un mar de versiones, intereses y leyendas en el que naufragó la solidaridad.

El método habitual de trabajo con él consistía en encerrarlo en algún estudio durante semanas, y pasarle cada tanto drogas por una claraboya. El talento innato de Basquiat se deterioró rápidamente. Los altos círculos artísticos le dieron la espalda, pero bajo cuerda seguían comprando sus cuadros porque olfateaban el gran negocio del artista joven crucificado. En pocos años hubo museos y coleccionistas que compraron cantidades importantes de Basquiat. Se había creado un círculo de intereses, el círculo de la "ética posmoderna": triunfa quince minutos y revienta. Jean Michel ya no podía dejar de producir, y si la adicción lo postraba, alguna mano anónima terminaba sus esbozos confusos. Por esta razón, los entendidos diferencian hoy cui-

dadosamente entre la primera época y los dudosos últimos tres años previos a su muerte, acaecida en 1988.

Antes de morir pudo presenciar la consagración de su obra cuando fue presentada en el Museo Beuymans de Rotterdam, Holanda, y leer los elogios del escritor Norman Mailer, quien dijo que era un ejemplo de libertador social. Algunos críticos, como Suzy Gablik, denunciaron en cambio "la explotación de un joven por una clase ansiosa de novedades".

Después de las polémicas quedó un arte que produjo una rica alianza entre lo gráfico y lo plástico —alianza que ahora es cuidadosamente estudiada por los expertos en informática para conformar los alfabetos visuales—, un arte que usa como soportes a paredes, puertas clausuradas, persianas bajas para siempre. Basquiat no fue el iniciador de la escuela de los graffitis. Creadores como el francés Jean Dubuffet o el español Antoni Tapiés habían anunciado los principales recursos de esta tendencia. Incluso en los Estados Unidos, el grupo Guerrilla Mural Africobra tenía las cosas muy claras. A Jean Michel Basquiat le tocó promocionar la tendencia al precio de su vida.

¿Cuál es el sentido profundo de este arte? El de expresar las existencias patéticas de los marginados suburbanos, existencias que han sido despojadas tanto de lo sublime como de lo trágico, y a las que les queda sólo la voz de lo sarcástico perdido en lo efímero.

Publicado en La Voz del interior, 26 de diciembre de 1996.

MODA, ARTE Y POLÍTICA

En Milán se presentó una falda anti Haider pintada por el alemán Frederik Paris y diseñada por Gattinoni, firma familiar que presenta ropa desde la década del

'20 y ocupa a unos dos mil empleados. Detrás del retrato del controvertido líder austríaco flota una svástica y delante de él, en grandes letras rojas, un rotundo "no". La modelo negra Clara Benjamin —una escultórica top de la nueva generación— lleva una blusa oscura muy sencilla y está casi despojada de adornos para que toda la atención caiga sobre la falda de fondo blanco.

La imagen nos recordó en un primer momento un artículo de 1996, de la revista "C", especializada en artes visuales.

Allí se reseña la presentación en un festival de moda canadiense de un vestido diseñado por Richard Lyle. Se trata de una prenda de



látex y vinilo muy sencilla, también blanca, sobre la que se han impreso fotos de las guerras del siglo XX, separadas por bandas ortogonales de un material reflejante.

Cuando pensamos más detenidamente en ambas presentaciones saltaron diferencias importantes: 1) la prenda de Gattinoni tiene todas las características de materiales refinados y terminación cuidadosa propia de la alta costura internacional; la de Lyle, que no es diseñador sino artista plástico, está de intención apenas hilvanada; 2) Gattinoni recurre a un pintor, un artista; Lyle, a fotos sobre las que él dispone soberanamente; 3) Gattinoni denuncia un hecho específico y actual que ocurre a pocos kilómetros de la presentación; Lyle, a todos los horrores históricos de un siglo que termina; 4) el desfile en Italia tiene un marco netamente comercial; Lyle declaró en cambio que su prenda era única y que no estaba en venta, que era un experimento visual.

Quedan así trazados con bastante nitidez los límites que separan al artista del diseñador de modas. Cuando el Iluminismo del siglo XVIII concibió el arte moderno como un espacio de libertad absoluta que es imposible conceder en otras áreas como la economía y la política, reservaba ese espacio para que el ser humano pudiese definirse en sus instancias más profundas. Por eso Kant le asignaba a la obra de arte una característica de "inútil", al margen de la especulación comercial o de toda otra índole.

Es asombroso comprobar hasta qué punto los artistas se mantuvieron fieles a esta idea. Muchas de las vanguardias presentadas por la prensa como extravagantes no son otra cosa que intentos por escapar a las determinaciones del mercado. Si se estudian las bases de tendencias como el *happening*, *land-art*, arte conceptual, arte de instalaciones —e incluso movimientos de principios del siglo pasado, como *dadá*, *ready-mades*, *surrealismo*— se encontrará en todos ellos un esfuerzo consciente por alejarse de la esfera económica, política y, en algunos casos, de cualquier racionalidad; un esfuerzo consciente por mantenerse en la "inutilidad" kantiana.

Una de las cuestiones claves de la estética actual gira en torno de la pregunta: ¿vamos a mantener ese espacio reservado de libertad absoluta o vamos a derribar tabiques y dejar que el arte y el mundo de las determinaciones de la realidad interactúen en un amplio horizonte?

La tentación de abrir el juego es fuerte y promete mucho. El peligro es grande, sin embargo, y se resume en una sola frase: "cualquier cosa termina por ser arte".

No se trata de negar capacidad artística a los diseñadores de moda —la han demostrado sobradamente—, sino de señalar las diferentes estructuras en las que actúan respecto de

los artistas. De hecho, los tiempos de los "dictadores de la moda" han pasado. Las grandes firmas ya no son una persona, sino una empresa, y esa empresa pertenece a su vez a una corporación que tiene intereses precisos que rigen también para los diseñadores. Hoy, por ejemplo, la industria del perfume es más poderosa que la de la moda, y si una corporación lanza un perfume deportivo, difícilmente su empresa de ropa pueda proponer una etérea línea romántica.

En esta época, los relativamente pequeños diseñadores —como Gattinoni— o los del mundo periférico —como ocurre en Argentina— tienen más autonomía artística que las grandes firmas globalizadas. El tiempo de la moda no es el tiempo de la historia. El tiempo de la moda es la "temporada", un tiempo de apariciones pactadas, circular, constantemente renovado, de eterno esplendor corporal, completamente diferente del tiempo lineal de la historia, el tiempo de las realizaciones pero también de la muerte. El espacio de la moda tampoco es el espacio de la historia. La pasarela es el espacio de la mirada, donde la identidad de la mujer se pierde en la abstracción "modelo". Si se observan las revistas de moda, se comprobará que los vestidos y cada uno de los accesorios están identificados con su marca e incluso el lugar donde se los puede hallar, pero por lo general no figura el nombre de la modelo. Quizá tocamos aquí una explicación muy humana del ansia de las modelos por convertirse en periodistas o actrices. En la foto de modas, ellas son el elemento más abstracto.

Condenable o no, la estructura del desfile de modas es atemporal, está fuera de los espacios definidos, de las identidades históricas, en una esfera gozosamente cosmopolita y un tiempo en el que lo retro no es nunca historia, sino "pastiche" (en el sentido que le da Frederic Jameson), es decir recreación de algo que nunca existió verdaderamente. Esas son las ilusiones que nos da la moda, en las que nadie cree, pero de las que todos disfrutamos.

La protesta en ese ámbito puede tener una gran eficacia comunicacional, pero es de dudosos resultados estéticos. De hecho, el arte contemporáneo ha cedido a la publicidad y la moda gran parte de la responsabilidad que tenía en la representación de la mujer. En estos ámbitos, la denuncia de temas trascendentes y de las grandes atrocidades históricas no es viable.

Estas acusaciones glamorosas sirven como sirven las cachetadas, muy espaciadamente. Una de las funciones de estas denuncias (Gattinoni y Lyle no son los únicos que las han intentado) es recordar: "miren, están en una burbuja ilusoria, pero el mundo es esto". La segunda función también es mnémica: en tiempos en que la memoria se almacena en medios técnicos



cada vez más fríos (videgrabadores, computadoras), el cuerpo y su cortejo metonímico, la ropa, entibian la reproducción técnica.

Pero sus posibilidades no pasan de allí. Basta pensar en lo que ocurriría si gran parte de las mujeres decidiesen vestirse con las imágenes del horror histórico. La vida cotidiana sería atroz, porque esas imágenes son atroces, y la humanidad se compone en general de buena gente.

Esas imágenes y los problemas que representan deben ser resguardadas para los momentos oportunos, de gran intensidad reflexiva, en lugar de lanzarlas al hipnótico ensueño de los desfiles. No debemos confundir la memoria con la obsesión, ni banalizar los grandes temas con la repetición... Además, los hombres nos veríamos forzados a enamorarnos de mujeres vestidas con imágenes de Hitler o Hiroshima, un desafío a la libido más robusta. Terminaríamos todos con el "síndrome de las trincheras".

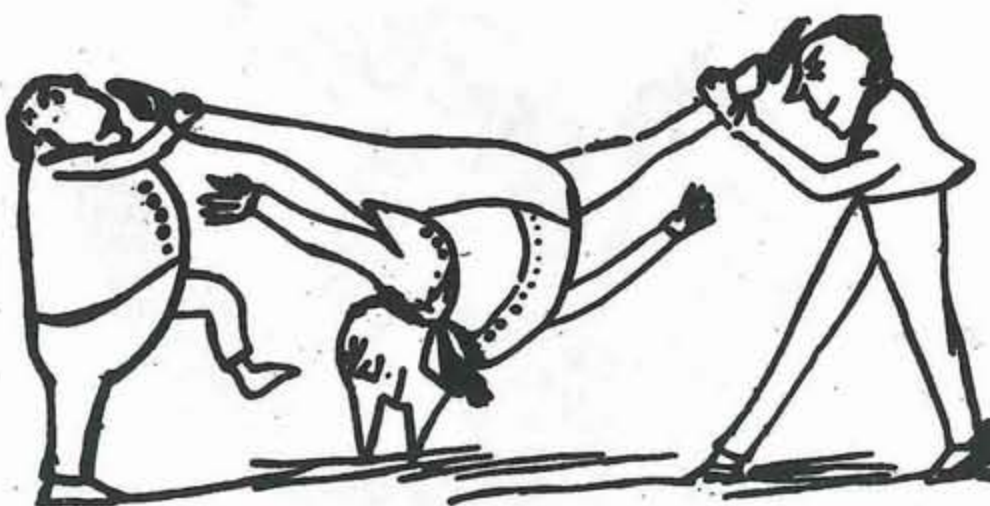
La moda tiene otra manera de actuar, que no es la denuncia directa. Nos baja líneas, looks, nos familiariza con lo que antes nos era desconocido o extraño. Tiene una persuasión amansadora: es fundamentalmente femenina y actúa por caricias, no por cachetadas.

Pero también tiene un aspecto involuntario y dramático. Como señala Lyle, cuando se desentierra a las víctimas de la violencia en Bosnia (en 1996 era el conflicto más candente), los cadáveres llevan todavía zapatillas o jeans de marca, "evidencia de que esa gente era como nosotros, de la misma época, que nacieron por los mismos años". Señales de un ser humano que tuvo sus vanidades e ilusiones. Entonces sí, la moda es historia, memoria, denuncia concreta.

Artículo escrito en colaboración con Rosita Halac. Publicado en el año 2001.

LA FILOSOFÍA SOBRE TELA

La obra de Giorgio De Chirico es universalmente conocida como "pintura metafísica". El artista era lector y admirador de Nietzsche y Schopenhauer, pero no cultivó sistemáticamente el pensamiento filosófico. Entonces, ¿de qué metafísica se habla cuando se habla de De Chirico? Ciertamente, no de la clásica especulación en torno del ser y sus atributos. Proponemos una proximidad de las imágenes de este artista con la metafísica de



Anaxímenes, Anaximandro y Bachelard, la que especula acerca de los elementos de la física y sus cambios, una filosofía que no se consustancia, sino que se distancia por medio de la reflexión, o en el caso del artista italiano, por la ironía.

Lo que habitualmente ha impedido la filiación del pintor con un mundo que evoluciona es la cristalización de objetos que el público y la crítica han visto en sus imágenes, principalmente las creadas durante los años que van de 1910 a 1919 (que llamaremos su período clásico), una pintura "sin tiempo", es decir, alejada del cambio.

De hecho, se la ha explicado como lo opuesto al futurismo. Mientras éste se planteaba la renovación modernista y la abstracción funcionalista representada por la máquina y la exaltación de la fugacidad, De Chirico se concentró en una atemporalidad que conquistaba los objetos históricos en un mundo congelado. Llegó a esta etapa después de un período romántico durante el que fue muy influido por el pintor suizo Arnold Böcklin.

De Chirico fue aclamado en 1910 en París como un precursor; un jefe de escuela, principalmente por los surrealistas. Quince años después, sin embargo, sus admiradores creyeron ver un vuelco en sus obras, y en ese vuelco un renegar de los principios modernistas. El mismo De Chirico confirmó con sus palabras esta actitud, y durante el resto de su larga vida pintó obras que fueron poco apreciadas, una especie de manierismo que copiaba a los grandes maestros de las grandes épocas de la pintura occidental.

La pintura clásica de De Chirico —la de esa década que va de 1910 a 1919— está marcada por la obsesión renacentista por el espacio determinable. Las mismas intensas perspectivas, los elementos arquitectónicos nítidos que no son más que subterfugios para precisar científicamente el lugar: embaldosados, ángulos rectos, columnatas. Estos elementos funcionan como si fueran relojes en los cuadros de De Chirico, como un tiempo "vectorial y dividido en segmentos de igual tamaño... este tiempo (que es también el) de nuestros cronómetros, calendarios; el tiempo entendido como una forma de existencia de la materia como duración pura".

Esta manera de espacializar implica inevitablemente un devenir: la línea de las perspectivas ortogonales —muchas veces marcadas expresamente en las telas— implica un desarrollo temporal y una narrativa.

También pertenece al tiempo lineal y no al tiempo congelado el rescate con el que De Chirico agarra los objetos de su memoria y los coloca sobre estas perspectivas. Hay mucha biografía en la supuesta pintura metafísica del pintor: los fragmentos griegos (recuerdos de sus estudios en Atenas y Munich), los trenes que su padre construía y cruzaban la ciudad

natal de Giorgio, Volos, en Grecia, en el golfo Pegaseo, Tesalia, el punto de partida de los míticos viajeros argonautas.

Precisamente la despedida, la llegada y el viaje impregnaron la juventud del artista, que vivió en París, Turín, Florencia, Roma, Milán, además de las ciudades citadas antes.

Esta insistencia en el viaje no es más que un recurso para prolongar fuera del cuadro el tiempo de las perspectivas y de convertir el tema de la partida y la llegada en un punto de vista y punto de fuga de la proyección ortogonal.

También las arquitecturas evocan etapas de la vida del pintor, especialmente su estancia en Turín, donde visitaba los lugares en los que había estado Nietzsche y sufría las mismas crisis depresivas que el filósofo. Son identificables con facilidad la Piazza Vittorio Veneto, cerca del río Po, rodeada de arcadas por tres lados, y la misteriosa Mole Antonelliana, del siglo XIX, en el barrio dei palazzi, construida originariamente para servir de templo judío, y que después fue decorada con un ángel dorado, que cayó derribado por una tormenta.

¿Atemporalidad congelada? Opinamos que la pintura de De Chirico se sitúa en la temporalidad de los héroes griegos, una temporalidad que, ambigua y misteriosamente, comparte la naturaleza lineal de la vida de los hombres con la circularidad mítica de los eternos retornos, temporalidad que crea su espacio a partir de la realidad y la memoria, y lo plasma en su lucha contra el caos.

“El espacio vital está impregnado de sentimientos, armonías, recuerdos que trascienden la razón”. De allí las atribuciones de “irracionalidad” que con entusiasmo le endilgaron los surrealistas. Pero la irracionalidad alienta en el caos, y De Chirico sintió siempre horror frente al caos.

Su línea nítida, planimétrica, su color natural, sus precisiones espaciales y biográficas no son otra cosa que lucha contra el caos, un caos que entrevió en su primera etapa romántica y contra el cual reaccionó durante toda su obra posterior; un caos que él identificó con la turbulencia modernista del París de la segunda década del siglo XX.

Si adoptamos esta hipótesis, toda la obra de De Chirico surge coherente, sin esa fractura entre su período clásico y lo demás.

La predominancia que se le ha dado a su conflicto con los surrealistas envenenó su vida y dificulta la apreciación de su obra. En 1926, el jefe de la escuela surrealista, André Breton, lo califica de “genio perdido” y se produce una fractura total, no sólo teórica, sino también económica. Breton y sus seguidores no pretendían sólo la hegemonía intelectual, sino que también habían adquirido muchas de sus obras

del período más codiciado. A los despotismos intelectuales, el italiano respondió con un férreo individualismo; a los económicos, con la autocopía. Cuenta el crítico de la revista *Time*, Robert Hughes, que los galeristas italianos decían que “la cama del maestro tenía unas patas de dos metros para guardar todas las ‘primeras obras’ que no dejaba de ‘descubrir’ debajo de ella”. Pero De Chirico es un clásico sometido al bombardeo de una época particularmente confusa, la de las primeras vanguardias y la Primera Guerra Mundial. Esta realidad confusa también se cuele en sus telas. Emplea la perspectiva múltiple, como lo hicieron entre otros los jefes de la escuela veneciana para armonizar sus grandes composiciones. Pero De Chirico lo hace en pequeñas telas... y sus perspectivas no son compatibles entre sí. En lugar de construir una unidad visual, llevan a mundos distintos, crean objetos en escalas distintas de los objetos vecinos.

Creemos que el significado de estas perspectivas incompatibles no es la irracionalidad, sino la ironía, una ironía verdaderamente metafísica, que pone distancia con todo y cuya meta no es la sonrisa sino la melancolía. Esta ironía acompaña toda la obra del pintor, y no sólo su período clásico. Desde este punto de vista, lo que vino después no sería más que una vuelta de tuerca de sus pinturas de la década del 10, y no una abjuración. Parece un paso lógico pasar del vaciamiento por distorsión irónica de los modelos clásicos y renacentistas a la cita irónica de toda la pintura occidental.

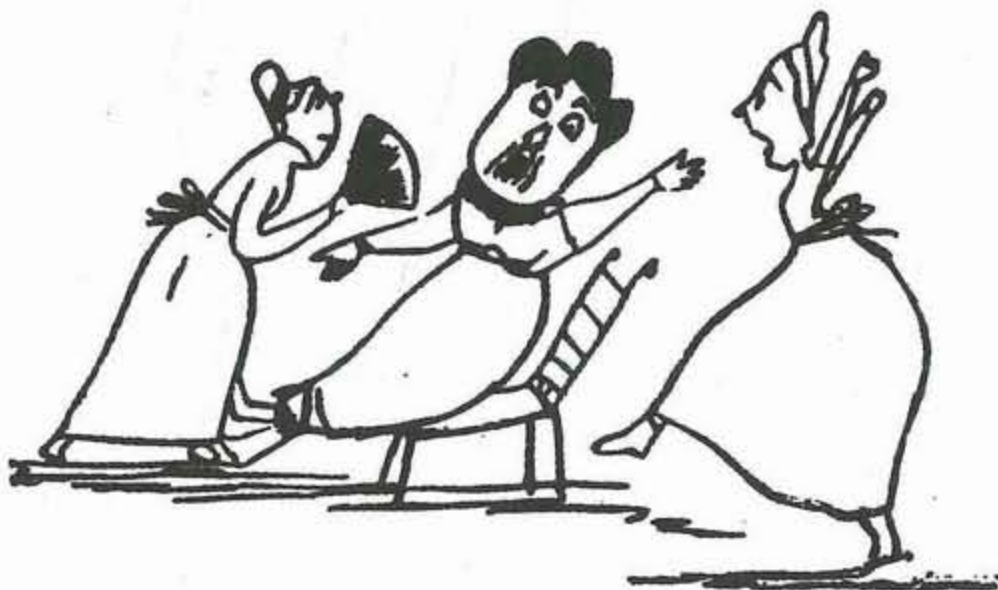
La diferencia sustancial entre los dos períodos que separa el año '20 reside en que, en su época clásica, se aferra todavía a los objetos de la memoria, mientras que más tarde abre la mano con resignación y se convierte en un irónico total, no un irónico que lucha contra su vena romántica y melancólica.

“No cualquier imaginación es acogedora y expansiva. Hay almas que forman sus imágenes mediante cierta negativa a participar en ellas, como si desearan retirarse de la vida del universo”.

Los trenes y barcos de De Chirico no son la máquina futurista. Se adivina en ellos al viajero que parte resignado por la pérdida de su mundo o vuelve sin poder presentir —como el espectador lo está viendo— que su mundo se ha dislocado. Terrible presencia de la melancolía, esa mediadora siempre fracasada entre la sensibilidad y su significado, como lo vio Walter Benjamin. Fracaso que, o abisma en el silencio tan característico del De Chirico clásico, o se resuelve por la distancia: por eso los melancólicos se suicidan, y los irónicos sobreviven.

De Chirico murió en Roma, a los 90 años.

Publicado en el diario *La Voz del Interior* el 6 de julio de 2000.



NOTAS PARA UNA IDENTIDAD DE LAS ARTES PLÁSTICAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

Identidad

¿Qué quiere decir esta palabra tan empleada en filosofía, psicología, sociología, tan actual? El concepto de "identidad" tiene su larga historia. Aristóteles le da el primer toque esclarecedor: "lo que tiene la misma sustancia". En su sistema filosófico, "sustancia" es "aquello que era y sigue siendo". De hecho algunos intérpretes de Aristóteles tradujeron "sustancia" por "esencia necesaria". Tenemos entonces una base: "identidad" como una continuidad de los rasgos esenciales.

Un filósofo del Renacimiento —Baruch Spinoza— asoció la "identidad" con la idea de "unidad": unidad de la esencia y su forma, es decir, su ley interna que hace que algo sea lo que es. A su vez, vinculó esta idea de ley interna de la cual está dotada cada ente que tiene identidad, con una idea muy particular de Dios: la indiferencia entre lo real y lo ideal. Por la vía de la identidad, Spinoza llega a una indiferenciación del sujeto y los objetos, a una unidad entre lo que se piensa y lo que se es.

En el borde de los siglos XVII y XVIII, Gottfried Leibnitz le dio un enfoque totalmente práctico al tema de la "identidad": "es idéntico aquello que es sustituible". No se ocupa tanto de la esencia, sino de la función de identidad. Tenemos así las dos grandes líneas que llegan hasta hoy: la esencialista y la estructuralista.

La línea de Spinoza fue retomada por un filósofo romántico —Friedrich Schelling— que vinculó la poderosa unidad que genera el concepto de "identidad" con la idea de Absoluto (la no diferenciación entre espíritu y materia), un concepto dentro del cual las ideas de "yo" y "no yo" son relativas. Los primeros artistas que interpretaron esta filosofía —Hölderlin, Goethe, Schiller, en literatura; Caspar Friedrich en pintura— respetaron esta idea de un yo inmerso en un absoluto que incluye lo colectivo (lo social) y la historia: hallaron en la identidad un gran apoyo para el ser humano en sus vicisitudes, un punto de equilibrio y una razón de ser. (Todavía hoy, los románticos sentimientos líricos impregnan a gran parte de la cultura popular, aunque este hecho evidente es inadvertido incluso por aquellos que defienden la cultura popular). Artistas posteriores a Goethe, principalmente franceses, se deslizaron a posiciones muy individuales, caprichosas y muy poco armónicas respecto de lo colectivo. Como es natural la Argentina recibió la influencia de los románticos franceses y no de los alemanes, y siguiendo a Francia se deslizó hacia las arbitrariedades de los "ismos", que más cerca de las teorías conceptuales que de la identidad, fueron convirtiendo al arte del siglo XX en una girándula chispeante que ascendía hacia un cielo de marfil alejándose de la comprensión del gran público. En mi opinión, el arte carece hoy de ese sentimiento de identidad que enlaza al individuo con su historia, su ámbito y

su gente, y que genera un sentimiento de plenitud insustituible: la que siente, por ejemplo, el hinchado de fútbol cantando en el tablón o pintándose la cara. De hecho, en treinta años de frecuentar las galerías de arte de Buenos Aires, casi no he visto imágenes vinculadas con el fútbol u otros deportes. Las propuestas contemporáneas de la industria cultural y las del realismo fracasaron en la tarea fundamental del arte: dar coherencia a la expresión del sujeto y su ética, proponer una organización homogénea del yo. El concepto de "alienación" de los filósofos neomarxistas (como consecuencia de serles negados al ser humano los bienes fundamentales del arraigo, la creatividad, la comprensión, y por consiguiente la identidad, como señala Marcuse), desembocó en una crítica exclusiva al poder y a las contraseñas de dominio simbólico que establecen la hegemonía de una clase. Los neomarxistas no advierten que las relaciones entre lo hegemónico y lo popular no son de dominio absoluto, sino que hay un rico juego de diálogos, influencias y resistencias en el que lo popular interviene con mucha más identidad que los grupos dominantes. De hecho, ya el historiador italiano Vilfredo Pareto había demostrado la pluralidad irreductible de las elites frente a la continuidad de los estratos populares.

El viejo género lírico, con sus preocupaciones por la intimidad humana y los sentimientos, ha logrado éxitos que el pueblo conserva nostálgicamente en sus teatros, canciones "románticas", cuadros de regalerías con payasos llorando o inverosímiles paisajes lacustres nocturnos (...), y en los que encuentra apoyo para el narcisismo y sentimentalismo que todos necesitamos para sobrevivir. Me parece muy significativo que mientras la Unión Soviética estaba en apogeo y declaraba que construiría el mundo del futuro, una de las actrices más populares en su territorio era Lolita Torres, "sentimental y coqueta", como dice el tango.

Creo que artistas y críticos deberían centrar nuevamente su discurso en el "yo", sus sentimientos y narcisismos, no como opuesto a lo social, sino como etapas de un mismo camino. En este sentido, es útil el concepto de "actitud", tal como aparece en el filósofo alemán Edmund Husserl: disposición o intención predoctrinal del yo en relación al mundo, como proceso que parte de un estar en el mundo y regresa a él con un proyecto de comportamiento, después de pasar por el yo (unificándolo con una manera de sentir la lírica). Desde este punto de vista, "actitud" incluye yo, historia, sociedad y psicología.

Arte

La idea del arte como creación pura que tiene su finalidad en sí misma ya no es defendible. Las críticas que desde el estructuralismo y el marxismo se hicieron a esta posición parecen definitivas. Más sólida resulta la opinión que vincula el arte con la *mimesis* (otra vez Aristóteles), la capacidad que tiene el artista de condensar la realidad en una obra, de una manera total y esencial. Pero esta concepción del arte no lo diferencia mucho de los sistemas filosóficos y científicos (porque quizá los sistemas filosóficos y científicos sean —o deban

ser— arte). Otra definición del arte habla de un “*hacer que inventa su modo de hacer*”, que es un modo en el que coinciden la invención y la producción. En este sentido, la definición se acerca peligrosamente a la de “tecnología” (y de hecho, muchos artistas actuales no diferencian arte de tecnología). Para alejar completamente el arte de los sistemas filosófico-científicos y de la tecnología, me parece inevitable una mala palabra de nuestros días: lo bello.

Lo bello introduce en la idea de arte, la de lo desinteresado, la de finalidad en sí mismo y la de valores personales comunicables: como dijo Immanuel Kant en el siglo XVIII, es una de las maneras de encontrarse con la naturaleza y nuestros congéneres sin destruirla ni dominarlos. En estos tiempos en que aprendemos con dolor que la naturaleza se nos está agotando, la ecología no puede reducirse a mostrarnos rinocerontes por televisión; un profundo sentimiento de solidaridad con el mundo, un sentimiento lírico, debe oponerse a los excesos de la tecnología. También debemos partir de paradigmas artísticos para llegar a ese sentimiento de profunda solidaridad con nuestros congéneres que nos puede sacar de las políticas en las que todo se resuelve en términos de dominación, lucha de clases o precios de mercado.

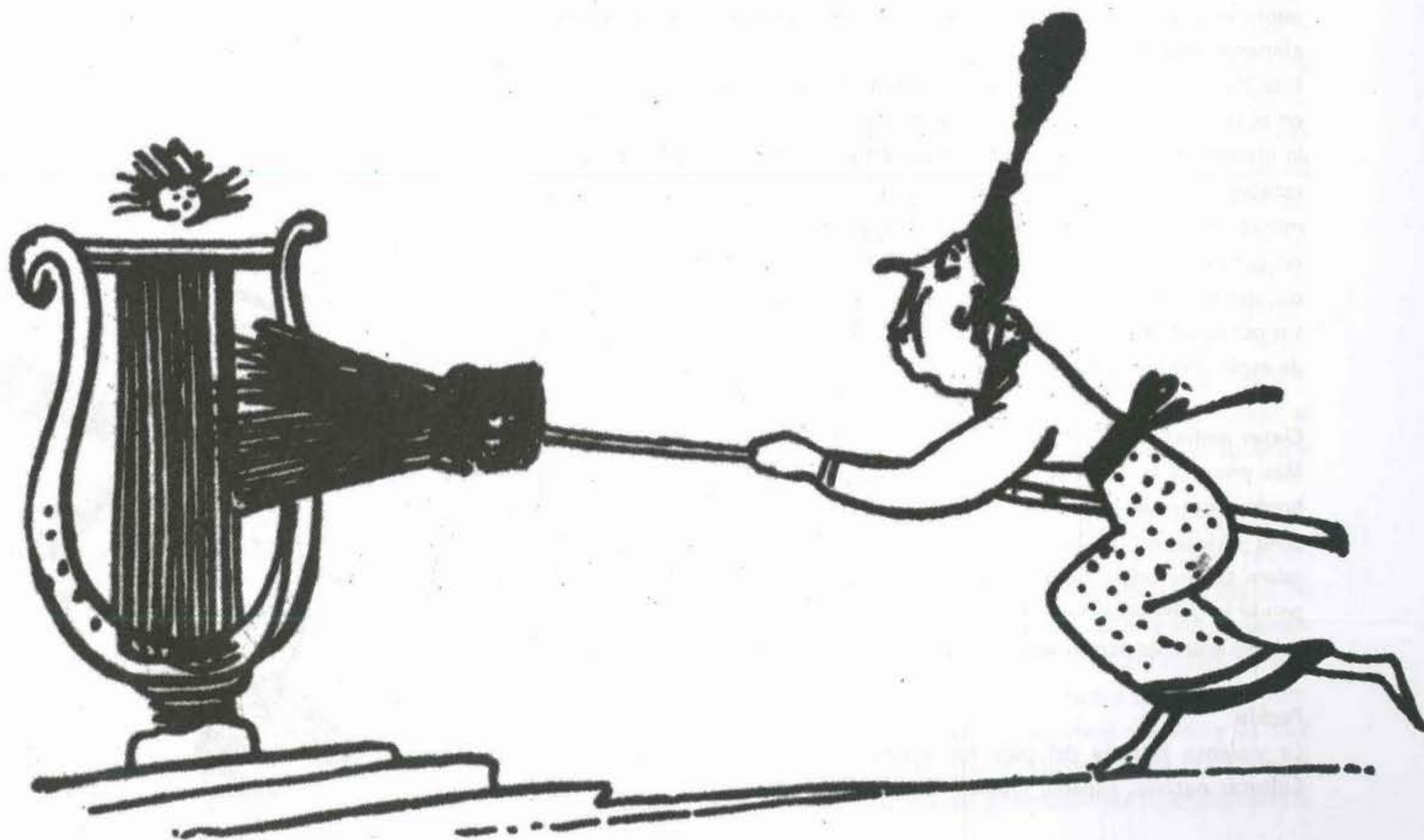
Esta capacidad del hombre por lo bello (muy vinculada con lo sagrado) genera un fuerte impulso de creatividad que produce una sensación de plenitud coherente. Las sociedades que ignoran el concepto de belleza (no entendido como un canon regular para todos, sino como una creación desinteresada y expresiva en la que se refleja lo que cada hombre considera valioso y digno de ser compartido) generan grandes angustias en sus miembros.

Las teorías del sociólogo francés de este siglo, Pierre Bourdieu, que consideran el arte desde el punto de vista de la jerarquía de sus públicos, han echado mucha luz sobre los mecanismos que vinculan arte, poder y sociedad, pero sólo son parcialmente esclarecedoras, en niveles locales y

por períodos cortos. Es muy difícil explicar desde esta posición cómo ocurrió que el nombre de “Perón” estuviese prohibido durante dieciocho años por la clase dominante y finalmente su imagen y la de Evita ocuparan un lugar privilegiado en el imaginario colectivo, o cómo sobrevive el mito de la Pachamama después de tres siglos de persecución. Además, en nuestros tiempos, las diferencias simbólicas entre elite y popular no son nada claras, no encuentran un límite preciso: Peter Gabriel y Gabriela Sabattini difunden sus imágenes significativas por todo el espectro social.

Elites

Las elites argentinas han abandonado el boato como manera de identificarse y adoptan símbolos del mercado. Pero por su propia naturaleza, el mercado difunde estos símbolos privilegiados hasta que se apoderan de ellos las clases medias y aún las de menos recursos. Vemos con frecuencia como una marca de jeans o de relojes es adoptada por la clase alta, y el cholulismo la difunde después por todos los estratos. Hay sectores de clase media que



están particularmente ávidos por expropiar los símbolos de las clases altas. Las revistas del corazón o “paquetitas” viven de esa avidez, y viven bien. Las elites se agotan por lo tanto en una reconstrucción constante de sus claves, una tarea que le hace imposible su continuidad: en otras palabras, se les hace imposible la identidad, y están condenadas a vagar de símbolo en símbolo, buscando la diferencia en una peregrinación en la que resulta imposible crear. Hablamos antes de la pluralidad irreductible de las elites: Pareto nos señala entonces otro obstáculo formidable para la identidad de las elites. Finalmente, en Argentina, los bruscos cambios económicos producen una movilidad en la cúspide que está muy lejos de la idea de familia patricia y linaje que señala la estabilidad de las elites de otros países.

Esta falta de identidad y de proyecto de la clase dirigente argentina la impulsa a buscar modelos extranjeros, o de otros tiempos, o —con más frecuencia de lo que se pueda sospechar— de la clase popular (el niño bien que se disfraza para poder ir a la cancha). El artista para el cual la revelación de la verdad proviene del pensador europeo más flamante y hermético, el crítico que escribe en una jerga incomprensible que se originó en la mala digestión de un mal traductor que cobra cinco dólares por mil palabras, no pueden menos que espantar a la mayoría del público, que, intimidado se aleja de las galerías de arte. ¡Jorgito! —me decía en los años '70 un buen grabador porteño, que ya murió por pisar una cáscara de whisky—: hemos llegado a un punto en el que cada vez que veo algo bien hecho me pregunto a quién está afanando este hijo de puta.”

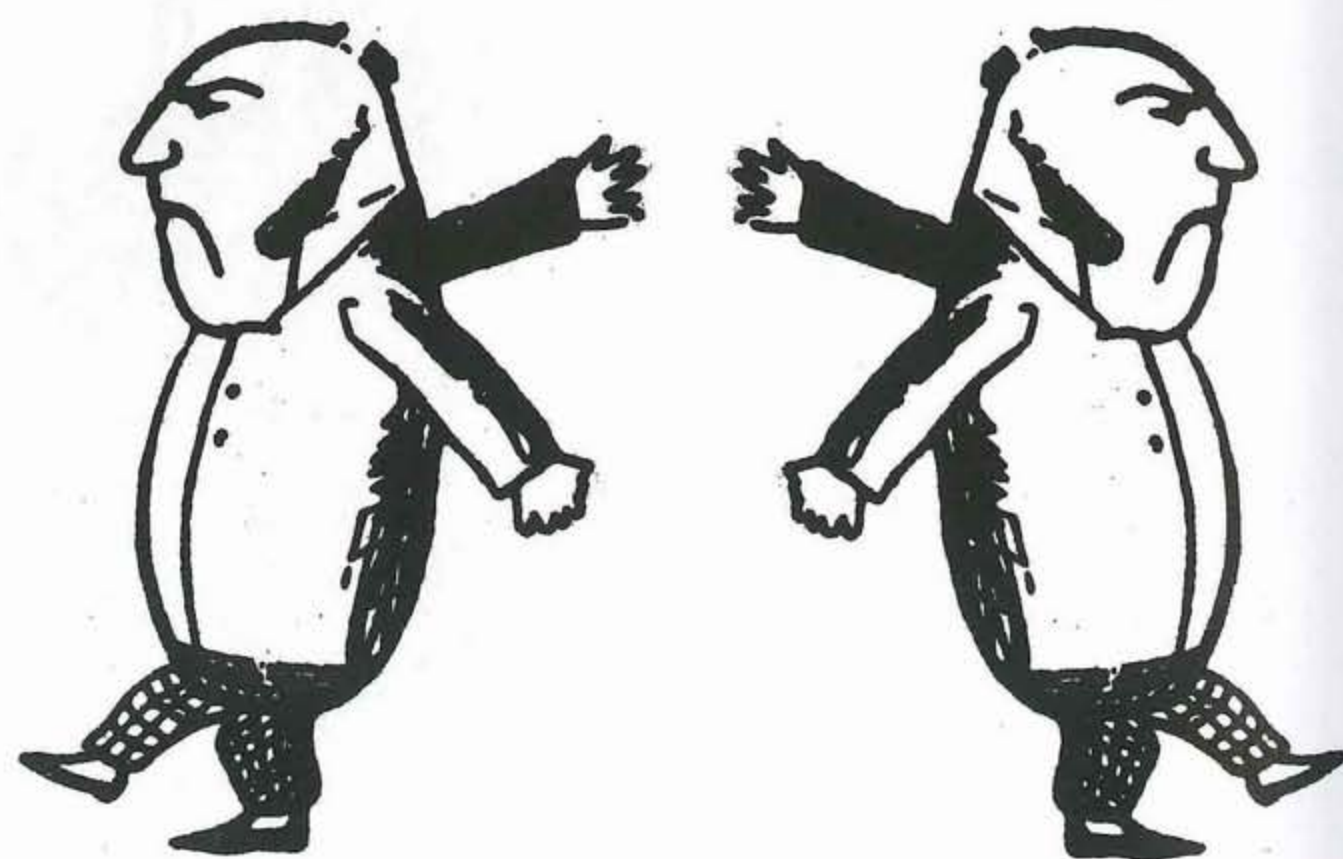
Esta identidad faltante o impostada, descentrada en el espacio y anacrónica en el tiempo, produce inevitablemente una incapacidad para ser testigo de la historia y mucho menos para actuar en ella. Esta situación impregna de escapismo o angustia muchas de las obras plásticas que se producen actualmente en los círculos dorados del arte argentino, lo cual no quiere decir de ninguna manera que las desvalore: con mayor o menor grado de conciencia, estos artistas se expresan desde situaciones que cargan intensamente sus obras. De hecho, el arte argentino es uno de los creadores más prolíficos de espléndidos monstruos.

Clases medias

Más precaria es la situación de las clases medias. Son los habitantes del borde, tienen un pie en cada lado. Para colmo, el borde no es siempre una zona nítidamente delimitada, de manera que los que transitan por él no saben de qué lado están parados. A la falta de identidad de las elites, corresponde la doble identidad de las clases medias, que tienen que repartir sus valores entre las aspiraciones de ascenso y las economías de descenso.

Pueblo

La violenta historia del país fue aportando visiones al acervo popular. Culturas nativas, España, criollos, inmigrantes, emigrantes, contribuyeron



con técnicas e imágenes, que el tiempo fue homogeneizando a medida que las refería a las necesidades míticas primarias de una población heterogénea, que buscaba crear una cultura con elementos reconfortantes frente a los despojos, desplazamientos, guerras, separaciones, pero también necesitaba una cultura homogénea para emprender diálogos, asimilar inmigraciones, reconciliar experiencias de exilio. De esta manera, el pueblo se encontró en posesión de una galería ideal de imágenes sugerentes, consagradas y estables, que incluyen desde el Pombero a Gardel (que cada día canta mejor). Son las imágenes cuyos sentidos se forjaron en los estratos populares, pero que después todos eligieron para identificarse. Su aceptación fue tan grande que los autoritarismos populares las emplearon para comunicarse o manipular a la sociedad y el mercado las empleó para vender remeras, excursiones y casi cualquier otro bien insignificante.

Curiosamente, los mercados de arte internacionales se mostraron más interesados en este tipo de arte popular, que en las imitaciones "made in Argentina" del arte de los países centrales. De hecho, las obras más importantes de arte indígena o platería argentina ya están afuera del país.

Qué es el arte argentino

Una primera solución para esta pregunta es la fácil: el arte argentino es el arte hecho por artistas argentinos o por artistas extranjeros que pasaron o vivieron en Argentina. Esta definición abarca desde las rastras anónimas de los plateros del siglo pasado hasta las instalaciones que proliferan en el Centro Cultural de Buenos Aires.

Una precisión mayor sobre el arte argentino puede desencadenar una perorata interminable. Vamos a hacer trampa: vamos a abandonar la teoría y vamos a remitirnos a la vivencia. Para cualquier argentino que haya vivido dos años en París (para no hablar de Argelia) el problema es muy simple, porque ha reconocido como arte argentino desde una pieza del Cuarteto Leo hasta un cuadro de Berni. No los ha reconocido teóricamente, sino que los ha reconocido vivencialmente, porque se le cayeron las medias. Aunque no supiese que se trataba del Cuarteto Leo o Berni, el tunga-tunga o Juanito Laguna despertaron en él sentimientos que no pudieron despertar la Gioconda ni Pollock. Es casi todo lo que puedo ofrecer sobre el tema, pero a mí me alcanza. Muchos autores hablan de la identidad argentina como de un ente que todavía no existe. Por supuesto, en tanto identidad implica continuidad en el tiempo, es algo que siempre está modificándose. Pero para todos los que han sentido ecos de arte argentino mientras estaban "anclados en Vladivostok"...

Los Estados Unidos

Lo argentino es también aquello que ha tenido que dialogar, asimilar, rechazar, luchar y pactar desde nuestro territorio, desde nuestros intereses, desde nuestra identidad, con el otro, con el extranjero. Para las regiones argenti-

nas, el "otro" ha sido frecuentemente un país limítrofe, muchos de los cuales están dotados de rasgos muy típicos, muy identificatorios, que por lo general provienen de estratos indígenas o africanos, y casi, casi, me animo a decir son tan típicos que terminan por resultar peligrosos para definir una identidad en su dimensión más profunda: son a la identidad lo que el turismo es a los viajes. Pero para la Argentina, como unidad política, económica y social, el "otro" han sido fundamentalmente los países centrales. De hecho, en artes plásticas, y desde la segunda guerra mundial, la gran influencia ha llegado desde Estados Unidos.

Yo he visto asombrarse a los artistas norteamericanos cuando un argentino les dice que nos sentimos "invadidos" culturalmente por ellos. Es el mismo asombro que sentí cuando un artista uruguayo (y más tarde escuché lo mismo de un paraguayo), me confesó que estaba harto de la prepotencia cultural argentina. En provincias, nos curamos de estos sustos diciéndonos que en realidad se trata de prepotencia porteña, pero les aseguro que a mí me hablaron de "invasión argentina". Si pensamos en "invasión" como algo planeado siniestramente, es absurdo usar el término en el área cultural. La "invasión" se genera espontáneamente y por varias razones. Por ejemplo, la riqueza le da más posibilidades al arte, y es natural que haya más propuestas en un país rico: envolver el Reichstag le costó a Christo doce millones de dólares, incluyendo sogas y plásticos especiales; no creo que el proyecto más caro de Martita Minujín —el Partenón hecho con libros viejos y aburridísimos, donados por la cámara del libro— haya costado más de cinco mil. Esta es una constante histórica: donde ha habido más plata ha habido más arte... y a veces incluso un arte mejor. De nada sirve entonces adoptar posiciones de Gran Satán o desconocer que los argentinos, como todos los pueblos del mundo, aspiran a los beneficios del consumo. Es más, en este terreno, las posiciones ayatolcas convierten al otro en un inmenso bloque impenetrable, incomprendible, y desconocen la riqueza y complejidad de su cultura. Entonces, el "otro" sirve apenas para evitar hacer la propia crítica. Específicamente, en el terreno del arte y la cultura, las instituciones norteamericanas son muy abiertas y dialoguistas, terreno propicio para experimentar relaciones que configuren paradigmas distintos de los que imponen el mercado y las relaciones de fuerza. Pero es imprescindible que comprendamos al otro, si queremos terminar por saber quiénes somos nosotros.

En Estados Unidos, el capitalismo ha sido una experiencia mayormente feliz que se basa en una tecnología acostumbrada a conseguir soluciones prácticas y concretas: se ha impuesto una ley de mercados con cuya lógica se resuelve gran parte de los problemas urgentes. Esta proliferación de tecnología al alcance de todos ha creado una sensación de libertad eufórica y personal, a veces caprichosa, muchas veces falsa, que induce a la pérdida de normas generales más allá de las muy estrictas que impone el mercado y las muy laxas que impone la sociedad. El arte de Estados Unidos refleja exactamente esta situación. Si la tecnología y el mercado generaron una superabundancia

de objetos, el arte desea para sí el mismo destino que los demás productos: el consumo. No pretende durar ni establecer pautas, sino ofrecer felicidades fáciles o por lo menos un terreno para descargar agresividades: estamos en lo que se ha dado en llamar la "estética del deterioro". Como si se tratase de un gran shopping, el arte norteamericano ha sustituido las nociones de comprender o vivenciar por las de ver, desear y aceptar. No aspira a una racionalidad totalizadora: es un país con una historia de aislamiento y un largo complejo provinciano frente a Europa. La zambullida en la técnica produjo la desacralización del objeto de arte, que ya no genera poderes míticos y se convierte en una máquina manipulable, transitable, palpable... y sobre todo tasable. Los grandes marchands dominan el terreno e incluso la primacía a los grandes artistas: "El negocio se ha convertido en algo demasiado grande para que esté en manos de esos pobres locos". Posiblemente allí esté la clave de algunas teorías estéticas que ponen el acento en agentes impersonales (como dejar que una obra sea trazada por las gotas de lluvia), en decisiones caprichosas (este mingitorio es arte porque así lo decido), u obras que cualquiera puede realizar (granos de café arrojados al azar y encolados sobre una tela). En los Estados Unidos hay actualmente una gran ofensiva contra el artista —es decir contra el hombre— desde el mercado y su tecnología. Muchos creadores, en lugar de enfrentar la situación, han huido a zonas donde el mercado no puede llegar: el concepto, el arte de conceptos que no deja ninguna obra detrás. Pero esto es una pérdida de posiciones para el arte: los artistas protagonizan frente a los marchands la misma retirada que los políticos frente a los economistas.

El crítico Roy Slade halló en Estados Unidos una sociedad centrífuga, cuya fuerza está en la trama y los bordes, en contraste con los países de América Latina, centralizados, con esquemas que se refieren directamente a centros de poder unificados.

Argentina

Junto al otro, la Argentina, con sus esquemas totalizadores, sus atrasos históricos por culpa de los cuales se superponen despotismo ilustrado y liberalismo, con su autoritarismo permanentemente burlado por las relaciones personales —el cuñado, el amigo—, hasta el punto que los sistemas políticos se convierten en papel muerto o en "democracias inorgánicas" —como las llama José Luis Romero— moviéndose en un caos aparente, que es en realidad una estructura no codificada y muy sutil, en la que intervienen los factores tradicionales de la política, más machismo, xenofobias, intereses inmediatos, necesidades de supervivencia, etcétera. El autoritarismo argentino no confía ni en la tecnología ni en la cultura, mucho menos en el arte. La tecnología proviene de una racionalidad peligrosa para las bases irracionales del autoritarismo. La cultura y el arte se mueven en un terreno de multiplicidad de sentidos (o peor aún, ¡el horror de la ambigüedad!) que es lo opuesto a los límites conceptuales tajantes que impone la autoridad. En

arte, la cultura oficial se expresa en jergas culturosas que son marcadamente excluyentes (el "lenguaje difícil" de los críticos, aunque escriban en medios masivos, lo cual significa una barrera nefasta para que el gran público se acerque a las galerías).

El interés natural de los artistas por lo que ocurría "afuera" generó en la Argentina "zonas abiertas" en las que el mayor valor estaba en la adaptación de las teorías recién llegadas del norte, aunque es una grave injusticia hablar de "copia", cuando excelentes artistas han transformado teorías extranjeras a características locales, como ha ocurrido siempre en la historia. Durante mucho tiempo, pervivieron también zonas cerradas (la oposición de zonas abiertas y cerradas pertenece a Marta Traba), en las que las artes y más aún las artesanías, permanecían casi inmóviles o se desarrollaban en su propia evolución endógena, más lenta que la de las agitadas zonas abiertas. Esta tipificación de zonas artísticas coincide en la Argentina casi completamente con la oposición campo/metrópolis. En la ciudad se adoptaron rápidamente las teorías que se originaban en la tecnología, pero sería grotesco hablar de una "estética del deterioro y la máquina" en la Puna. Por lo tanto, no debe sorprendernos que fueran las zonas cerradas las que resistieron mejor a la influencia exterior. Las metrópolis cayeron fácilmente en pérdida de visión de la vida cotidiana, que es uno de los ámbitos más firmes para que se refugie la identidad. Las zonas cerradas se estructuraron en torno de una estética asentada en tradiciones, en una ética del compromiso con la sociedad, en un cultivo de la emoción y su sentido humanista, en un arraigo en el paisaje.

Hoy se plantea la batalla de la globalización, que amenaza principalmente a las zonas cerradas. Probablemente no sobrevivan todas las características de éstas, pero me parece que los medios de comunicación, con su enorme poder, están más cerca de las sociedades cerradas que de las abiertas. Rasgos como la valorización de la vida cotidiana, el sentido humano de la emoción y el compromiso ético con la sociedad, están claramente presentes en la televisión. También ha resucitado el viejo cine nacional, con sus recuperaciones de mitos, historias, hablas y personajes sociales, presentes en todos los hogares gracias al cable y al video. Hoy es más fácil ver una película de Zully Moreno que en sus años de esplendor. En cambio, es más incierta la suerte de las tradiciones y el paisaje, pero no está dicha la última palabra.

Para una comprensión de la situación actual del arte en la Argentina, conviene hacer un repaso de lo que ha ocurrido en las décadas que van de la segunda guerra hasta hoy.

Década del 50

Traba llamó a esta década "de la resistencia". Yo prefiero una terminología menos combativa: la de la prudencia. Ante la llegada de las primeras audaces propuestas —Nueva York sustituye poco a poco a París como centro del arte de avanzada—, los argentinos toman una actitud de cautela. Cada artista

tuvo su propia reacción ante las novedades, los hubo cerrados, encerrados (principalmente en provincias), indecisos, receptivos, pero la tendencia general fue de cautela.

La vieja polaridad entre figuración y abstracción se mantiene vigente desde los años de la guerra. Esta década arrastra muchos de los elementos y planteos de antes de la guerra. Por ejemplo, el público de arte de cada década tuvo rasgos particulares: el de los años 50 seguía la senda tradicional de los coleccionistas privados.

Los artistas argentinos se resistieron siempre a pensar en términos de mercado, asegurar sus productos y regularizar sus cotizaciones. La comunicación entre artistas, galeristas y críticos se planteó en términos de teoría, pero no se cimentó la economía del arte.

Década del 60

Esta es la década del Di Tella, del Museo de Arte Moderno, de la explosión de movimientos que llegan de Estados Unidos, nueva figuración, *assamblage*, quinéticos. Esta cantidad abrumadora de ismos cambia el sentido que tenían las vanguardias. Si hasta estos tiempos, las vanguardias del siglo XX habían sido las anticipadoras del futuro, en los 60 se precipitan al vacío.

La industria cultural empieza a funcionar a pleno y consume tanto obras como teorías estéticas. Las revistas y los diarios dedican mucho espacio a las artes plásticas, la tecnología del comic, el cine y la TV es empleada por los artistas plásticos. La industria cultural va triturando las imágenes míticas: el Che, Gardel o Ceferino se multiplican en posters, remeras, impresos, hasta que las venerables imágenes míticas de los argentinos pierden significado y se convierten en íconos vacíos.

Algunos artistas también se aíslan de toda preocupación significativa y empiezan a atender a los caprichos de la moda. Esta moda es perfectamente controlada desde los medios de comunicación y la industria cultural, radicada en las zonas abiertas. El público argentino de arte se muestra indefenso ante la manipulación de y el bombardeo de los medios y la crítica especializada, que permiten legitimizar o deslegitimizar a casi cualquier artista, más allá de las preferencias del público. Hay en la atmósfera de las grandes ciudades una euforia exagerada y la fraseología hermética de los críticos causa estupor y respeto. Emerge en Buenos Aires un público atento a los fenómenos plásticos, un público de arte que se hace masivo, pero que raramente compra obras. Las grandes colecciones están ahora a cargo de las empresas, como la Renault en Córdoba, o Di Tella en Buenos Aires. Es la década de la entrega, para Traba; la de la fácil audacia, en mi opinión.

Década del 70

Hacen su irrupción las grandes casas internacionales, como Christie's o Sotheby's, que convierten el arte en un negocio brillante con el que se sostiene una amplia red de artistas, galeristas, medios de difusión, etcétera. El

mercado de arte fue uno de los primeros en globalizarse.

En lo que se refiere a la teoría estética, irrumpe violentamente en Argentina la tecnología. Muchos plásticos se deslumbran con nuevas técnicas y se olvidan que el arte es algo más que operar sobre objetos. A partir de estos años, todos los historiadores han encontrado enormes dificultades para establecer líneas claras o escuelas en la plástica argentina. Pero esto es precisamente la mejor prueba de que los artistas nacionales no copian servilmente lo que llega del norte. Son las mujeres —Liliana Porter, Ana Eckell, Marcia Schwartz— las que con mayor claridad retoman el lápiz para escapar de las trampas conceptuales y tecnológicas, para volver a dotar de significado a las obras, abandonando la ostentación de imágenes y efectos. En el otro extremo de la estética, el Centro de Artes y Comunicación se embarca en el arte conceptual: los objetos son despojados de toda significación. El arte de objetos provenía de las reflexiones de artistas norteamericanos como Sol Lewitt, Robert Barry, Joseph Kosuth, que querían reaccionar contra el mercado y los museos poniendo el acento en el proceso creativo y no en su producto: así se podía ver a artistas que quemaban página por página un ejemplar de Heródoto, o una réplica del Obelisco en pan dulce que era devorada por el público. Algunos efectos de esta tendencia fueron la arbitrariedad y la canibalización de técnicas publicitarias, sin que el transplante tuviese consecuencias importantes para el arte. Finalmente, hubo otra línea de arte objetual: mostrar objetos industriales o desechos convertidos en arte por decisión del artista. En Estados Unidos, esta actitud tenía por finalidad vaciar de significado las abrumadoras cantidades de objetos que la industria arrojaba sobre los consumidores, pero en Argentina fue muy difícil despegar los objetos industriales de su función social, costó mucho que el público viese el objeto como algo sin sentido, porque era un público al que no le sobraban los objetos. Por su parte, la situación política represiva facilitó la aparición de teorías estéticas herméticas. Así, se vieron paquetes de cigarrillos junto a radiografías de pulmón, mantas confeccionadas con dinero devaluado, etcétera.

Década del 80

Es la década de las ferias de arte, manejadas por los galeristas, con algo de bazar persa o de centro comercial, pero que "movieron el mercado" y dieron de comer a artistas en apuros. Con mucha falta de prudencia los medios de comunicación se instalaron en el centro de la escena estética sin advertir que el arte fue el mejor comunicador mucho antes que existiera la tecnología de comunicaciones, que la TV debe aprender del arte y no éste de ella, que el arte ha sabido transmitir desde tiempos inmemoriales, no sólo técnicas, sino también contenidos. Esta invasión de la técnica llevó a algunos artistas a refugiarse en un "arte negativo", un arte que procura expresar la nada, el vacío, las insuficiencias que la época genera. Como dijo un pintor: "mi arte sólo aspira a ser una coma en una oración".

A la desmaterialización que generó el arte conceptual de los 70 se respondió

con un arte matérico, tendencia que procura que los materiales se expresen en su propio idioma. Esta línea es cercana a la del arte ecológico, que trata de alertar sobre los problemas del planeta en este campo. Ambas, cuestionan la autonomía del arte y lo remiten a procesos de producción, transferencia y reproducción de sentidos.

Las viejas tendencias pop, de arte de objetos y arte conceptual, fueron confluyendo en un arte de posicionar objetos, que primero se llamó "ambientación", porque los objetos eran colocados en ambientes naturales, y después "instalación", porque el espacio no es ya el cotidiano, y los objetos dejan de circular por su mundo y se concentran en un espacio determinado por el artista, que sugiere al público varios recorridos posibles. El artista es principalmente un diseñador de reglas para usar la instalación, pero el espectador conserva su libertad. Por ejemplo, un instalador dibujó la planta de una celda, colocó en ella objetos que habían pertenecido a prisioneros y dibujó en el piso frases que señalaban las trayectorias de balas de una matanza política.

Si se comparan las instalaciones de Estados Unidos y las de Argentina, se advierte que en ellas existen las mismas diferencias que hay entre una sociedad bien administrada y otra que no lo es: en las norteamericanas los objetos tienen lugares funcionales; en las argentinas, vagan disparatadamente. Respecto de la función del objeto en el arte en ambas zonas, la crítica Carmen Ramírez halló varias polaridades que diferencian el arte de objetos estadounidense del latinoamericano: el objeto norteamericano en arte invita a la autorreflexión; en América latina a mirar el contexto; en Estados Unidos, el objeto está instalado pasivamente, en América latina actúa con fuerza propia; en Estados Unidos, el objeto invoca a su propia inmediatez, en América latina trata de evocar una moraleja; en Estados Unidos, tiene un significado pleno; en América Latina es irónico, inoperante, sin significado.

Década del 90

Con la posmodernidad, llegan la cita, la apropiación, el pastiche, pero con ellos se recupera también la imagen. Los artistas parecen dedicados a procesos de síntesis de las experiencias del pasado reciente. De la mano de la imagen vuelve la subjetividad, pero es una subjetividad renovada por los tratos con el inconsciente, en diálogo constante y libre con la memoria, el cuerpo y la tecnología. A través de las conexiones entre el inconsciente y la psicología de masas, la subjetividad se vin-

cula con lo social en una relación de homogeneización de los sujetos. Este retorno al cuerpo tiene todavía muchas dudas, muchos fantasmas, muchas promiscuidades, muchos primitivismos, como si los artistas no estuviesen cómodos en este terreno, después de décadas de tecnología y arte conceptual.

Las formas y objetos de la vida cotidiana tienden a desplazar a los paisajes. Los artistas —como los inmigrantes y los exiliados— parecen llegados a un mundo cuya historia apenas conocen, y se entregan a las exageraciones típicas del nuevo rico y el recién llegado (dos tipos sociales muy presentes en la Argentina, que se caracterizan precisamente por su falta de identidad). Pero detrás de los intentos un poco pueriles por asombrar, los creadores están sembrando probablemente el regreso de la conciencia, donde se van a dar las batallas del hombre en el futuro. Por ahora la estrella sigue siendo el arte mediático, muy influido por la publicidad, el marketing y la tecnología. La autocomplacencia incontrolable de los medios está reduciendo al arte a un exhibicionismo inmaduro, pero esta situación no debería durar mucho: por lo general, los efectos técnicos sorprenden la primera vez y aburren la segunda. De todas maneras no puedo dejar de señalar algunas de las características del arte mediático que tal vez queden incorporadas al arsenal de los artistas para siempre: el movimiento de las imágenes (en algunos estados de Norteamérica, la televisión en colores advertía cada tanto que esos no "eran los colores de la realidad"), las posibilidades infinitas de manipulación y reproducción de imágenes (hasta el punto que pierden todo valor económico), y principalmente, la pérdida de la naturaleza como estado subjetivo.

Publicado como apunte de la cátedra Literatura Argentina, de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, 1995.



LA LIBERTAD DEL COCOLICHE

Según la versión más autorizada, la de José J. Podestá en sus *Memorias*, el cocoliche nació durante una representación del Martín Fierro, cuando una noche el actor Celestino Petray imitó la manera de hablar de un peón calabrés llamado Cuculicchio. "Aquello tan improvisado —recuerda Podestá— gustó tanto al público que el personaje fue creado...". Hay otras versiones, pero todas sitúan la anécdota en el mundo del circo-teatro criollo.

El cocoliche tomó desde entonces un sesgo ridículo. Llegó a ser incluso una máscara carnavalesca de colores chillones. Los actores se regodeaban en acentuar los efectos cómicos. Empezaba el siglo XX. Llegaba el aluvión europeo y el paquete tenía sorpresas: en lugar de las niñas rubias y prolijas que esperaban los personajes del '80 que planeaban el país, llegaron toscos mediterráneos, todavía con la tierrita de sus patrias en las orejas, y con algún ejemplar sobado de Bakunin o Marx en el bolsillo.

Los antiguos ocupantes de estas tierras se defendieron. Sabían que del ridículo no se vuelve: aislaron al inmigrante en el foco del escenario, casi una picota.

Disfrazado y burlado, su lenguaje se convirtió en una mezcla poco comunicadora de sonidos tartajeantes en los que se distinguían palabras usadas con impropiedad y extraídas de dos idiomas mal casados. Fue la alegoría de la "mezcla", la amenaza a la pureza criolla y a las tradiciones hispánicas representadas por las sagradas normas de su gramática.

"La variedad, la diversidad de lenguas y dialectos que se hablaban en el Buenos Aires cosmopolita era considerada por muchos un caos lingüístico, indicio de un mucho más grave caos moral y político. Perder la propia cohesión lingüística frente al aluvión inmigratorio era uno de los signos más evidentes de la pérdida de la propia identidad política y cultural: muchos temían que Argentina se convirtiera en un conglomerado amorfo de varias colonias extranjeras...".

Las líneas de discriminación estaban tendidas y funcionaron con eficiencia hasta que el sainete se transformó en grotesco, y las risas que suscitaba el gringo devinieron en lágrimas por sus dramas, ya más cerca de la crisis del '30 que del Centenario del '10.

La inmersión violenta y con disfraz teatral del cocoliche en los focos de la historia impidió una reflexión profunda sobre el fenómeno. La manera de hablar cocolichera no fue una jerga (un lenguaje especializado para ser usado restrictivamente) ni una jerigonza (formas infladas y retóricas que pretenden dar prestigio a un discurso).

De hecho, casi no llegan a nosotros testimonios de cocoliche auténtico, sólo parrafadas escritas por autores sarcásticamente desconfiados. El cocoliche consiste en la yuxtaposición de palabras de dos lenguas. Esta yuxtaposición se origina en el no-saber. El no-saber es el motor del cocoliche. Se genera así un principio formador que no proviene de normas, sino de una pugna entre la expresión, la ignorancia y la experiencia. El idioma materno (dialectos, con

más frecuencia que las lenguas nacionales) tienen todas las palabras en la boca del enunciador, pero la motivación es hablar en español, o más ambiciosamente, en criollo o en lunfa. Aparecen los agujeros del no-saber tapados con los vocablos de otra lengua.

La estructura del cocoliche es completamente personal y refleja la existencia de quien habla. En ella no hay posibilidades de error: cada cocoliche es la huella de una vida, una profesión y los recuerdos personales de quien habla. Es un espacio lingüístico existencial, intransferible. Nunca se intentó una gramática cocoliche; es imposible: rige en ese espacio la libertad completa, la temida anarquía, ¡la mezcla! Hablo lo que soy.

No existe ni siquiera una posibilidad de que se cometa un error. Nunca hubo una escuela o una academia de cocoliche. Los cocoliches son propiedad intransferible e inalienable: dos cocoliches son tan diferentes entre sí como lo son las vidas de los que los hablan. El verbo es la vida.

El cocoliche siempre fue juzgado desde afuera, desde alguna de las dos lenguas que lo generan. Entonces aparece plagado de errores e impurezas. Nunca se le concede autonomía, espacio propio. Nunca se lo piensa desde adentro.

También es notable la ausencia de literatura cocoliche. Algún tango, a lo sumo, algún poema. Pero falta un cuerpo consistente y sobre todo faltan la prosa, las memorias y las novelas. El cocoliche siempre aparece en los textos enmarcado por la lengua "correcta" o por el lunfardo de los piolas, para contrastar más la supuesta torpeza del cocoliche.

Nos falta una reflexión a fondo sobre lo que debió ser el cocoliche en las prácticas sociales, en lugar de quedarnos con la imagen caricaturesca que nos transmitieron aquellos que se sentían amenazados por el cambio social y la presencia de hasta un 30 por ciento de inmigrantes (en los Estados Unidos, este indicador demográfico nunca superó el 15). Se tiene la impresión de que hubiésemos querido congelar a nuestros abuelos en la mitad del océano, en un estado de perpetua hibridez sin relación con lo que resultaron los argentinos.

Esta marea cocoliche a la que opusimos tantos diques disimulados tuvo también su reflujo. En el número de julio del 1998 de la revista *Tramas*, que se publica en Córdoba, se analizan varios escritores —Wilcock, Copi y Bianciotti— que renunciaron a su idioma de argentinos para expresarse en italiano o francés. Judith Podlubne, la autora del excelente ensayo sobre Wilcock en ese número, señala este reflujo, que en el caso de Wilcock es perfectamente simétrico con los inmigrantes; de autor aquerenciado en el prestigioso grupo Sur emigra a Italia, donde vive un destino azaroso (curiosamente, su rescate actual no proviene de los círculos áureos en los cuales se formó).

Podlubne cita a Karen Caplan al referirse a la creencia moderna de que la condición del artista está existencialmente atravesada por la soledad, el extrañamiento y la nostalgia que le provoca la experiencia del viaje y la residencia en

el extranjero. El viaje, el exilio y el extrañamiento serían, en la modernidad, la condición de la creatividad, y las perspectivas privilegiadas de la producción estética. ¿Qué decir entonces de un país en el que el viaje y el extrañamiento son las condiciones fundantes de su sociedad? ¿Un país en el que las condiciones básicas de la escritura son también los fundamentos de su sociedad? Los reflujos literarios argentinos son viajes de la nada a la nada, motivados por el vacío, una incertidumbre sobre el origen más fuerte que las ilusiones de un viaje con destino feliz, un regreso al *paese* paradisíaco.

En el que hablaba el cocoliche debió producirse con mucha intensidad el drama de la unidad perdida. Lingüísticamente, ocurre en él un segundo nacimiento, en una etapa de la vida en la que la memoria y la conciencia conservan su mayor lucidez.

Con el viaje, perdió todos sus abolengos y jerarquías de origen, perdió incluso el nombre: pasó a ser el Tano, el Ruso, el Turco, con su apellido mal escrito por los famosos empleados de la Aduana. Quedaron muy pocas autobiografías, y no fueron estudiadas.

“Algunos de los inmigrantes —señala J. Pinto en *Pasión y suma de la presencia argentina*— eran descendientes de antiguas familias venidas a menos, como lo eran muchas de las nuestras que los despreciaban: aquí eran gringos; allá vivían aferrados a la tradición de su muerto abolengo...”. La fragmentación del viaje debió generar un ámbito utópico, el “terruño”, un espacio en el que se refugiaba toda la nostalgia de una identidad perdida para contraponerla a la dura lucha por la existencia y la dignidad que se planteaba en la Argentina. También llama la atención que el cocoliche se nos presente en sus personajes teatrales como un ser “fijo” en su fractura, no como alguien que está aprendiendo un idioma, que va al bilingüismo, que se está incorporando a una sociedad. En este sentido, es muy cruel la actitud que los dramaturgos atribuyen a los hijos del inmigrante, casi siempre avergonzados de sus padres y, como todo el mundo, burlándose de ellos y tratando de engañarlos.

En el cocoliche quedó algo de la buena voluntad que nos falta en nuestros días, algo del candor y el entusiasmo necesarios para mantener unidos una sociedad y vivir el habla. Aurora Alonso recuerda, en sus *Mujeres cotidianas*, a una polaca llorando en su cocina mientras escuchaba un radioteatro. “No entiendo nada”, decía, “pero qué lindo (sic) amores...”.

Otro fenómeno asombroso: muy pocos autores argentinos trataron de darle una vuelta de tuerca al cocoliche, de sacarlo del lugar en que lo dejaron los saineteros, un espacio lleno de vida, color y tragicomedia, pero siempre en el estilo “no elevado” de comedia del arte. Mientras el lunfardo tuvo, gracias al tango, períodos poéticos brillantes, no conozco intentos de probar el cocoliche en las alturas, en el lirismo o la épica, por ejemplo. Hay una conformidad general en dejarlo sumergido en niveles donde la sonrisa esconde verdades que duelen.

Publicado en el diario La Voz del Interior el 4 de febrero de 1999.



EL CENTENARIO DE UN CLÁSICO

Leí por primera vez el “Martín Fierro” cuando tenía catorce años: volé sobre sus versos como sobre una novela policial. Los pasajes del poema de Hernández quedaban grabados en mí con la fuerza de recuerdos que llegan desde una región muy firme y profunda de la memoria. Durante varios años volví repetidamente al texto. Después, en la década del ‘60, un tenue sentimiento de lejanía se fue apoderando de mi trato con el libro. Creía —entonces— que mi vida ciudadana y moderna no correspondía con el áspero gusto rural del poema. Muchos amigos míos pensaban igual. Finalmente regalé mi ejemplar, aproximadamente en la misma época en que eludía todas las invitaciones a pasar unos días en el campo. No fue tan fácil, sin embargo, eludir el poema.

Aunque no tuviese el volumen en casa me tropezaba con resonancias del “Martín Fierro” en las discusiones acaloradas de los automovilistas, en las reflexiones de los filósofos de bar, en las ironías de los amigos que no habían leído el libro.

A veces me encontraba con Fierro mismo: otras con Cruz, Picardía o Vizcacha; a algunos conocidos les descubría un día rasgos de Cruz y otros de Vizcacha. Demasiado frecuentemente mi mundo me refería al de Hernández, que yo consideraba exótico y lejano en el tiempo.

Hubo otro factor que también me señalaba a Hernández. En canciones y poemas de otros autores el gaucho aparecía cubierto siempre de palabras ostentosamente folklóricas que yo no había oído jamás, palabras tales como “coyuyos”, y que nunca sabía bien de qué trataban y me hacían extrañar el lenguaje esencial —de “notas apenas perceptibles”, como dice Martínez



Estrada— que yo recordaba en el gran poeta. Además, los gauchos que otros autores hacían llegar hasta mí eran seres de leyenda, inhumanos de tanto cargar con idealizaciones. Martín Fierro, en cambio, era en mi memoria un personaje que, como los caballeros andantes, tomaba fuerzas de su soledad pero que, como Don Quijote, había sido despojado por su autor de toda falsa perfección y era arrojado una y otra vez contra la realidad, aunque esta no lo dejase bien parado.

“Un buen libro —pensaba yo entonces— debe ser esto: un libro que vuelve siempre a nosotros”.

Con el correr de otros años empecé a añorarlo por razones personales: las alegrías de la libertad que nos da el vagabundeo; los encuentros con personas queridas, que inmediatamente se convierten en separaciones; la desolación de la orfandad, los malos trances superados a embestidas y muchas otras circunstancias de mi vida nada campestre me devolvieron a Hernández. Casi con urgencia compré mi segundo ejemplar.

Así aprendí que “Martín Fierro” es una obra inevitable en mi vida; que “Martín Fierro” no es argentino porque narre la historia de un gaucho, sino porque nos habla de la violencia y de sus falsas soluciones.

Así entreví también cuál puede ser el lazo que une el Quijote con los españoles. Porque un libro inevitable es sin duda un clásico, y el “Martín Fierro” es la oportunidad —la única— de experimentar esa relación constante con el espacio y el tiempo que me corresponden, y que sólo un clásico me puede brindar.

Publicado en La Revista el 15 de mayo de 1988.

EL CANTO DE LA LEJANA LIBERTAD

El pasillo es tan estrecho que las puertas abiertas de las celdas enfrentadas casi se tocan. Es tan alto y sombrío que el techo se pierde en la penumbra que entra por unas ventanitas desde lo alto, tan arriba de las puertas que ni con zancos se podría ver el exterior a través de ellas.

Si se camina en una dirección, se ven las caras de las puertas que normalmente, cuando estaban cerradas, daban al pasillo: rejas sobre una chapa impenetrable y un cerrojo más grande que la mirilla. Todas iguales. Ahora que permanecen abiertas y ya no guardan a nadie, forman una perspectiva uniforme e inútil.

Pero si se las mira en sentido contrario, se ven las caras internas de las puertas, las que daban al interior de la celda: fotos de mujeres, vestidas o en bikini, más Hollywood que televisión abierta, nada de Playboy. Ni un solo pecho ni una sola cadera. El deseo imposible es algo demasiado serio para jugar con él. La imagen de alguna estrellita norteamericana que no sabe dónde queda Córdoba Argentina, fue la ilusión inalcanzable de algún condenado que un día, fue trasladado al nuevo y mejor penal del pueblo cercano de Bouwer. Se nota que la estrellita dedicó muchas horas al gimnasio para poder lucir bien en la foto. Gracias estrellita.

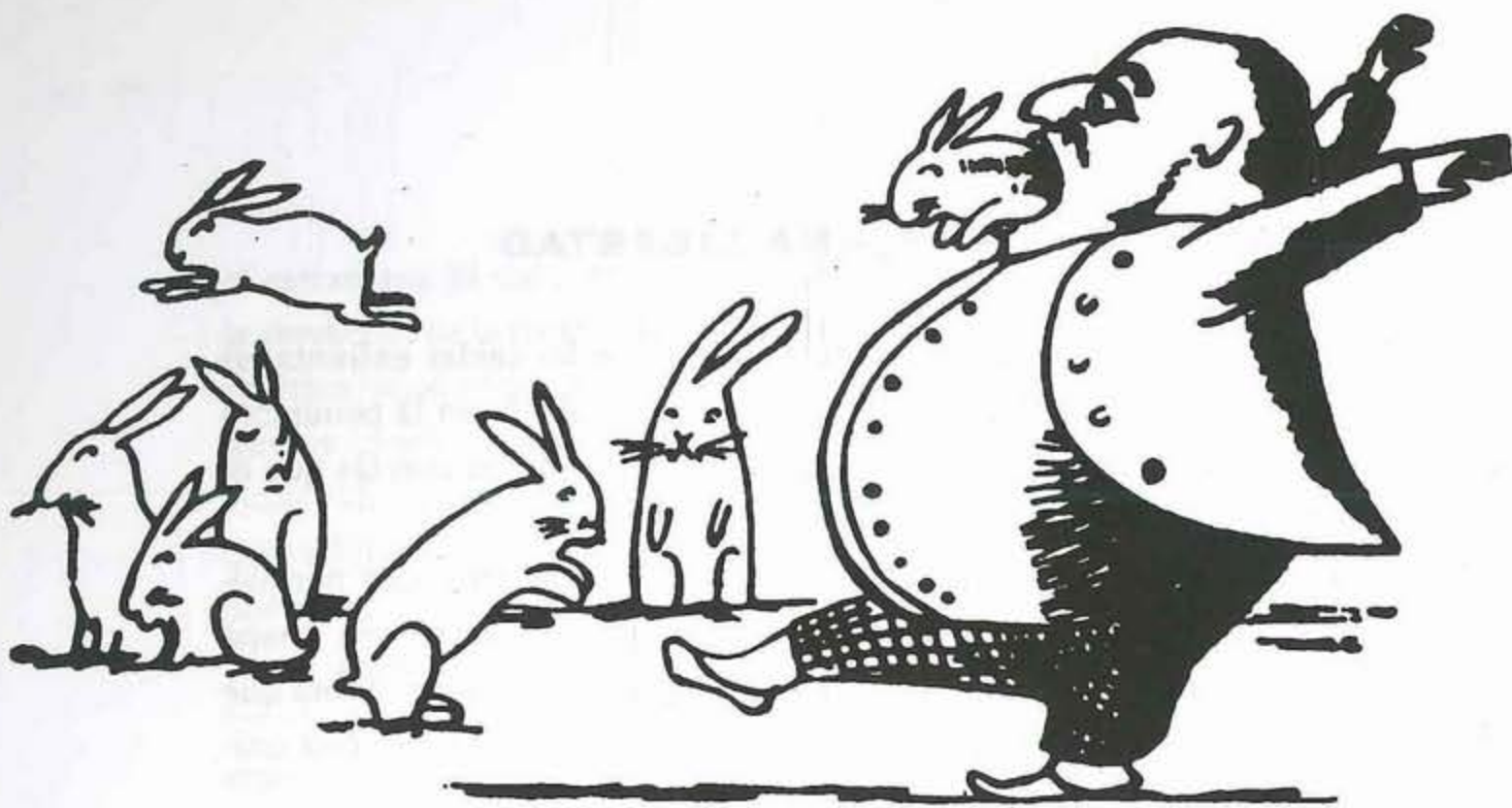
Junto a las fotos de cuerpo entero hay retratos en primer plano de rostros, de rubias maquilladas: obras maestras del rouge y las sombras para ojos, tonos sutiles que combinan en una ciencia refinada. Adentro, en las celdas, se pudren ratas y gatos sobre pilas de comida fosilizada.

El guardia tiene más de sesenta años, más de treinta años en el servicio penitenciario. Está de vuelta de todo. Mientras dura su turno es el único ser viviente en todo el edificio. No es muy impresionable. Nadie que haya sobrevivido allí es muy impresionable, no importa del lado que esté. En sus rondas nocturnas, cuando pasa por los lugares más oscuros, asegura que lo saluda un tranquilo: “Buen día, maestro”. Pero es siempre de noche. No puede reconocer la voz. Los gemidos y los rumores de pasos lo tienen ya sin cuidado. Por supuesto, es un lugar muy cargado: “Estas paredes han sido testigos de gran número de muertes”, dice.

El guardia conserva memoria de una jerarquía por la que aquí se peleó con todo. Desposeídos de todo, para los presos ser “carteludo” es todo. Cuando no te dejan ser nada, sólo podés jugar a la ganancia mayor: ser un mito. Y el mito se había contagiado a las paredes y las personas: En esta celda cumplió su condena Fulano, Mengano, los códigos internos...

Sólo que los métodos para preservar la fama de los condenados no son tan eficaces como los de los triunfadores de afuera. Los graffitis ya están borrosos, los más notorios dicen:

“Si pudiera comenzar otra vez, todo sería mejor. Allí afuera está la verdadera libertad”.



“Esta soledad, la que se ve como esta, es un asco”.

“Dios, cuidá a mis amores y protegeme de mis enemigos”.

“Prohibido entrar y tocar cosas ajenas”.

“Solamente me interesan los puntos que hacen a lo que está más alto y lo que está más bajo, los que están en el medio, están allí, en la mediocridad, esos no tienen ningún valor, no me interezan (sic)”.

“Ya no creo en nada
ya no creo en ti
ya no creo en nadie
porque nadie cree en mí
pero sé la solución.
Pero por suerte puedo ver
para volver a creer”.

“... pero un corazón
no se endurece porque sí”.

Muchas de las inscripciones son casi ilegibles: se superponen unas a otras, están horadadas por los agujeritos que los presos hacen para tener un secreto tapado con jabón. Se alcanza a leer, raspado en la pared: “Pero la vida no me la pierdo”. Las esperanzas quedan grabadas quizás después de que el encausado salió.

Nadie sabe por qué las celdas de aislamiento y castigo se llaman de aislamiento: una decena de cubículos de tres por dos con siete u ocho presos acumulados adentro. Hay que tener un guía para descifrar los enigmas: las líneas negras en el techo son leyendas escritas con el humo de los encendedores. En la película de Resnais *Humo y niebla*, el director muestra un techo descascarado. Hay que saber que son las marcas hechas con las uñas por los con-

denados desesperados. “Dios, ayudame a salir de este lugar”, dice una inscripción en la cárcel de Córdoba. La desesperanza es igual en todo el mundo, para todas las razas. Por eso son fundamentales los elementos positivos de la vida para ellos: familia, religión, deporte, ideales.

Las paredes de las celdas tienen por lo general una misma disposición para los ojos: una banda inferior destinada a fotos y leyendas, y una pared entera o un espacio superior en el que señorea una imagen grande, un escudo vinculado con la identidad del grupo y que no se repite en ninguna otra celda. Puede ser un austero Che delineado a plantilla, sin colores; un colorido corazón de Boca atravesado por una rosa; una cara ingenua de mujer delineada a mano alzada muy torpemente y sombreada con lápiz, con las enormes pestañas que le cruzan casi toda la frente de un gris ahumado, el pelo gris, los ojos grises; no le han dibujado el mentón, pero la boca y la perilla son rojas intensas. En otra celda, una imagen del Corazón de Jesús tiene también rasgos descoloridos pero el corazón en llamas es intensamente rojo. En lugar de santos, lo acompañan coches cuidadosamente recortados en cada rueda, en cada faro protuberante, coches para picar libres en las carreteras por esos caminos de Dios. En otra, el opuesto, una cara demoníaca con cuernos que ponen el mundo entre paréntesis, nariz de boxeador, cejas negrísimas que tapan los ojos y una boca abierta que parece llorar en un grito.

En las enormes superficies sin color, o de colores tan desvalorizados que ya no se distingue el pardo del gris, el rojo parece tener una fuerza especial, un tono escaso pero intenso en la cromática de la cárcel. Aparece como un campanazo, pero significa sentimientos distintos en cada caso: Dios, la mujer y el infierno. “Alégrate, Jesús no desprecia a nadie”; “Sole: te dejaré de amar el día que un pintor logre dibujar el sonido de una lágrima al caer. Pino”. Todo lo importante, lo subrayado, va en rojo intenso. Todo en rojo. Sin embargo, ¿hasta dónde llega la indudable presencia del lugar y hasta dónde los prejuicios? La atención del visitante ha buscado al principio las leyendas e imágenes más impactantes. Pero en una segunda mirada, aparece otra lírica, otros sentimientos más profundos, más importantes.

“Viste como corre el agua cuando para de llover
así corren mis lágrimas cuando no te puedo ver”.

“Hijo mío perdóname si me extrañas
tú me necesitas, que Dios te proteja”.

“En mi vida sólo importas tú
porque desde que te vi
algo dentro mío está cambiando.
El mundo me parece un lugar mejor
Donde se puede ser feliz
El sol parece brillar más

El corazón parece latir con más fuerza”.
“Estoy pensando en ti
Estoy pensando en mí
Estoy perdiendo el tiempo
Sin que sepas que estoy pensando en ti”.

“El sol tiene calor
la luna tiene amor
cariño mío tu cuerpo me da calor
debes saber que no puedo vivir sin tu amor
porque la soledad es fría como el invierno
y oscura como la noche sin luz
Ven aquí a mi lado
No me dejes así solo abandonado”.

En las celdas de los travestis hay recortes muy prolijos de floreros y productos cosméticos, apoyados sobre barras que simulan imaginarias mesas de noche. En las celdas no hay mesas de noche. La mesa de noche, un lujo aquí. Los recortes y dibujos de los travestis son más pequeños, más nítidos, están dispuestos en líneas ordenadas, están apoyados y referidos a un espacio imaginario. Dentro de la misma onda no agresiva de los travestis, hay en otras celdas referencias al amor y la familia y la religión. Los mensajes tienen un tono de esperanza que no se encuentra en los otros: “Dios los ama a todos por igual y nunca pierdas la fe en Dios”; “Señor Jesús, gracias por la alegría de este día”. Finalmente, hay un género especial, un arte hermético ante el cual uno se pregunta qué quiso decir el autor. Imágenes que parecen salidas de ninguna parte, sin modelo, sin objetivo: sombreros inverosímiles junto a sables del siglo pasado, animales que no son de este mundo, figuras abstractas o quizá inacabadas. Los textos no son menos misteriosos:

“Saltarlo no es muy difícil
lo difícil es encontrar quien lo haga”.

“Si vivir es perderte,
Prefiero morir y no tenerte”.

“Amor, liberame de las razones por las que tú prefieres llorar y yo prefiero volar”.

¿Literatura del verdadero límite? ¿Literatura del otro lado del límite? Aquí nadie jugó al surrealismo ni al dadaísmo. El contrasentido, el absurdo, lo incomprensible tuvieron aquí un valor existencial que hace que nos riamos de todos los experimentos de la ciencia literaria. Estos textos ponen también a los que los leen en el límite, sobre todo si se los lee aquí, en las celdas abandonadas para siempre, evacuadas sector por sector, con los internados que dejaban atrás repisas con quesos que hoy tiemblan agusanados.

Estos pocos textos ambiguos y herméticos resumen los otros, los de odio, amor o salvación. Estos son los textos del misterio. No se trata de misterios policiales, sino de un misterio que anidó en lo más profundo de unas vidas destruidas y que sin embargo conservaron y recibieron la fuerza para tratar de rehacerse y también la fuerza del amor. No son textos que tengan una finalidad segura: no lloran, no bendicen, desconciertan. Y ese es quizá el último derecho de las experiencias de este lugar: el derecho al misterio, el derecho a no mostrarse enteramente a pesar del hacinamiento, del panóptico vigilador, de las requisas. El derecho de proclamar que, después de todo, las víctimas conservan ese rincón al que no ha llegado nadie y que, quizá, explicaría todo, que en el misterio del hombre reside el amor y su redención.

Publicado en el diario La Voz del Interior el 2 de septiembre de 2001.

[Selección de textos realizada por
Christian Ferrer y Margarita Martínez]

+ Dibujos de Edward Lear



[Atolón Enewetak,
8 de abril de 1951]

Margarita Martínez La obra de nadie **John Berger** Apariencias **EN EL INTERIOR DEL TITÁN** Daniel H. Cabrera + José Manuel Rojo + Paula Sibilia + Ingrid Sarchman + Christian Ferrer **ARTE Y TÉCNICA** Claudia Kozak + José Luis Brea + Vilém Flusser + Diedrich Diederichsen + Natalia I. Vidal + Pablo Katchadjian + Eva Grinstein + Flavia Costa **GILBERT SIMONDON** Pablo Rodríguez **Hornos** Cuentos de Juan Pablo Ringelheim y Daniel Mundo **Jorge Barón Biza** Acerca de la belleza

+ A P O C A L I P S I S D E S P L E G A B L E

8 de abril de 1951. Militares norteamericanos observan el estallido de una bomba nuclear en el atolón Enewetak.

\$ 22.-

ISSN 0328-9249

verano

otoño

invierno

primavera 2007

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | ahira.com.ar

Apokalypsis de San Juan

